الجمهورية العربيّة السوريّة
جامعة دمشق– كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة
قسم الآثار

الأيقونـة
في مدينـة طرطوس ومنطقتـها

خلال العصرين البيزنطي والإسلامي

مشروع بحث أُعدَّ لنيل درجة الماجستير في الآثار الكلاسيكيّة والإسلاميّة

إعداد: ديما طلال يوسف

إشراف: الأُستاذ الدكتور مأمون عبد الكريم

دمشق 2011

مخطط البحث:

- المقدمة
- إشكاليّة البحث
- أهميّة وأهداف البحث
- منهجيّة البحث

الفصل الأول:

أ- الإطار الجغرافي والتاريخي لمدينة طرطوس ومنطقتها

الفصل الثاني: (فنّ الأيقونة)

أ- ولادة فنّ الأيقونة ومراحل تطوره عبر التاريخ

ب- ماهيّة الأيقونة:

- تعريفها، هدفها، لاهوتها
- أوجه الإختلاف بين التصوير الديني الشرقيّ والغربيّ
- طقوس رسم الأيقونة
- تقنيات رسم الأيقونة والمواد التي تستخدم في صنعها

ج- اللغة التعبيرية المصوّرة في الأيقونة: (لغة الجسد: الخطوط، الرموز والألوان)

د- مدارس فن الأيقونة.

هـ- الأيقونة السّوريّة وأهم سماتها

الفصل الثالث: دراسة الأيقونات في مدينة طرطوس ومنطقتها وفق المنهج التالي

1. الكنائس والأديرة القديمة في محافظة طرطوس.
2. دراسة الأيقونات القديمة الموجودة ضمن هذه الكنائس والأديرة .
3. خصوصيّة منطقة البحث من ناحية الأيقونات.

الفصل الرابع: دراسة التحليل والمقارنة

- **الخاتمة**
- **قائمة الملاحق**
- **قائمة المصادر و المراجع العربية والأجنبية**

■ المقدمة:

الفنُّ لغةٌ بصريّةٌ تحاكي العين، ومضمونٌ يَحملُ في معالمه رسالةً يحاولُ إيصالها من خلال خطوطه، والفَنّ عِبرَ التاريخ لم ينشأ من العَدَم، بَل تأثَّر وأثَّر بفنونٍ مُختَلِفة وامتزَجَ مع فنونٍ أُخرى، كما أنَّه تباين تبعاً لتأثيرات الزَّمان والمكان الذي نشأ في إطارَيهما.

فقد حفل تاريخُ الفنّ في سورية ومنذُ العصورِ القديمةِ بالمنجزاتِ الفنيّةِ الرّائعةِ من عمارةٍ ونحتٍ ورسمٍ وتصوير وغير ذلك من الفنون، فالفنانُ السوريُّ تطرَّقَ مِنذُ عصورِ ما قبلِ التّاريخ في رسوماتِهِ إلى الآلهةِ القديمةِ على مختلفِ مكاناتِها وأدوارِها بما تحتويهِ مِن مواضيعَ تُمَثِّلُ تفكيراً دينيّاً محضَاً شهَدَتْ عليه النُّصوصُ الملحميّةُ والأختامُ الاسطوانيّةُ، تلك التصاويرُ التي تطوّرتْ واختلفتْ مع ظهورِ دياناتٍ جديدةٍ قد حفلتْ باختلافِ معتقداتِها الدينيّة، فقد ارتبطَ الفَنْ وعلى مدى آلاف السّنين بالدّين، وحاول الفنّان البدائيّ أنّ يجعلَ التّعبيرَ عَنْ عُمْقِ إيمانِهِ بخالقِهِ موثقَّاً مِنْ خِلالِ أَعمالٍ فنيّةٍ تلقائيّةٍ بسيطةٍ، إذ بدأَ الإنسانُ مصوّراً واقعيّاً يرسمُ ما تراهُ عينُهُ، فجاءَتْ رسومُهُ أقربَ إلى أشكالِها الواقعيّة، لكنَّهُ ما لَبِثَ أَنْ أخذَ في تحويرِها وتبسيطِها كي تَكْتَسِبَ أبعاداً تزيينيّةً وروحيّةً، تخضَعُ لِقِيَمِهِ الجماليّة ومعتقداتِهِ الروحيّةِ، فكانَ أنّ تطوَّرتْ مع الزَّمنِ لِتَبْلُغَ بُعْدَاً واضحاً في تطوّرها، إذ أخذَ الإنسانُ ينظرُ إلى عالمٍ ظاهريّ منظورٍ وآخرٍ روحانيّ مُسْتَتِرٍ، ورأى أَنَّ الجِسمَ فانٍ والنفسَ خالدةٌ لذلك أخذَ الفَنُّ يَتَسِمُ بالروحانيّةَ ويستعيضُ عن الأشكالِ المرئيةِ بالرموزِ والمصطلحاتِ ويميلُ إلى التّلخيصِ والتّكثيفِ والتّجريدِ في صياغَةِ الشّكلِ لِيَنسُجَ بذلكَ فَنّاً رائِعاً قائِماً بذاتِهِ يُعبِّرُ عَنّ العلاقَةِ بين الإنسانِ ومُعتَقَداتِهِ، وعِندَما ظَهرَ الدّينُ المسيحيُّ إلى النّور لَمْ يَرفُضْ مِثلَ هذا الإطارِ بَلّ أكدَّ على أنَّ الصورةَ مادّةٌ ضروريّةٌ لتلك العلاقَةِ بينَ الدّينِ والفنِّ، وأبدعَ الفنَّانونَ المسيحيّونَ في التَعبيرِ عن إيمانِهِمْ من خلالِ فَنِّ التَّصويرِ سِواءً من خِلالِ الأيقوناتِ أو مِنْ خِلالِ التَّصويرِ الجِداريِّ الفريسك أو الفسيفساء أوعلى المنسوجاتِ الكتّانيّةِ والأواني الفخاريّةِ حتّى أنَّهَمْ سَخَّروا النَحتَ والعمارةَ كوسيلةٍ لِخدمَةِ الدّين .

أمَّا فَنُّ الأيقونةِ الذي سيتناوَلُهُ البحثُ يُقصَدُ بِهِ الأَيقونات التي استخدَمَتْها الكَنيسةُ للتّعريفِ بالكتاب المُقدَّس، والذي ارتبطَ ظهورهُ مع بدايةِ انتشارِ المسيحيّةِ، حيث مرَّ بأطوارٍ متعدّدةٍ، تنقَّلَ عبرَهَا مِن الرَّمزِ وصولاً إلى الأيقونةِ الكاملة .

ولقد عَرَفَتْ بِلادُنا نماذجَ كثيرةً مِنَ الأَيقوناتِ تَعودُ إلى بِدايةِ هذا الفّن، حيث وُجِدَتْ في صالحيّةِ الفُراتِ أقدمُ الأيقوناتِ التي تعودُ إلى القرنِ الثّالثِ الميلاديّ، إلى جانبِ لوحاتِ الفسيفساءِ التي كانَتْ تُغَطّي جُدرانَ كنائسَ أفاميا بالإضافَةِ إلى بقايا الرَسومِ الجداريّةِ والأيقوناتِ التي تَنتَشِرُ في أَماكِنَ مُتَفَرقةٍ مِنْ بِلادِنَا، وهناكَ بالتّأكيدِ العديدُ مِنَ الأيقوناتِ التي مازالَتْ تَنتَظِرُ مَنْ يُخرِجُها إلى النّورِ وأيقوناتٌ أُخرى بحاجةٍ إلى تَسليطِ الضَّوءِ عليها، دِراستِها وتَوثيقِها، وهذا هو الحالُ فيما يتعلّقُ بالأيقونةِ في مدينةِ طرطوس ومَنطَقَتِها، فعلى الرَّغمِ مِن وجُودِها وانتِشارِها في مناطِقَ عديدةٍ مِنْ هَذهِ المُحَافَظَةِ بينَ كنائِسَ وأديرةٍ ومواقعَ أثريّةٍ مُختَلِفةَ وحتّى ضِمْنَ مُقتَنَياتِ بَعضِ البيوت لَكنّها لَمْ تَحظَ بِحقِّها مِنَ الإهتمامِ والدِّراسةِ، ومن هذا المنطلقِ وردَتْ فِكْرَةُ البحث.

■ **إشكاليُّة البحث:**

إنَّ فَنَّ الأيقونةِ هو واحدٌ مِنَ الفنون المُنتَشِرة بِوَفْرَةٍ في سوريّة، وهناك عَدَدٌ هامٌّ مِنَ المراجِع التي تُعنَى بالبَحثِ في هذا المَوضوع سِواءٌ مِنَ النَّاحيَّةِ التاريخيّةِ، الفنيّةِ أو اللاهوتيّةِ، ولَقَد اتّضَحَ مِمَّا تَوفَّرَ مِنَ المراجِع العِلميّةِ والدينيّةِ حَوْلَ هذا المَوضوع، الأَجنبيِّةِ منها والعَرَبيِّةِ نَدْرَةُ المَراجِعِ التي تَناوَلَتْ بالدِّراسَةِ الأيقوناتِ المُنتَشِرةَ في مَنطَقَةِ طرطوس، مَع العَلْم أَنَّهُ لَيسَ لِهذهِ المُحافَظَة مَدرَسَةٌ خاصَّةٌ بِها لِرَسمِ الأيقونات، لَكِنَّ الأَيقونات مَوجودَةٌ وتَنتَمي إلى فَتَراتٍ زَمَنيِّةٍ مُتَبَاينَةٍ، ومَع هذا فَنحنُ لانَملُك دِرَاسَةً شاملةً أوّ حتّى توثيقاً لِهذِهِ الأيقوناتِ، فهذا البحثُ هوالدِّراسَةُ الجامعيّةُ الأولى التي تَتَعَرَّضُ لِهذا المَوضوعِ ضِمْنَ هَذِهِ المِنْطَقَةِ الجُغرافيّةِ بِما فيه مَعرِفَةُ الأَماكِنِ التي تُوجَدُ فيها بالإضافَةِ إلى عُمرِها الزَّمَنيّ والمَدارِسِ التّي تَنتَمي إليها، كَمَا أَنَّنا لانَملكُ مَعلومَاتٍ موثّقةً عَن سِماتِ هَذا الفَنِّ في المَنطِقَةِ، وما هي مَكانَةُ هَذِهِ الأَيقوناتِ بِالنسبَةِ لأَيقوناتِ المَناطِقِ السّوريّةِ الأُخرى.

وبَعدَ القيامِ بِجَولَةِ مَسْحٍ أثريّةٍ على المواقع التي توجَدُ فيها نماذِجُ مِن هذا الفَنّ ضِمنَ مَنطِقةِ الدِّراسَةِ، ظَهَرَ لَدينا بِشَكلٍ واضِحٍ التَّلفُ الّذي تَعرَّضَتْ لَهُ بَعضُ الأيقوناتِ لأسبابٍ مُختَلِفَةٍ مِنها سوءُ الحِفْظ والتَّكريمُ المُفْرَطُ وغَيرُ الواعي لِدَرَجَةٍ بَدَأَتْ مَلامِحُها تَتَوارى عَنْ الأَنظارِ وهذا يُضَيّعُ مَعَهُ ثَروةً فنيّةً تاريخيةً أثريّةً لاتُقَدَّرُ بِثَمَن.

إنَّ هذهِ الأيقونات تُراثٌ فنيٌّ وكَنَسيٌّ تَزْخَرُ بِهِ أَغلَبُ كَنائِسُنا لايَقُلُّ أهميَّةً عَن الفُنونِ الأُخرى التي تُزيِّنُ مساحَاتٍ واسِعَةً مِنْ أَرْضِنَا علينا أنْ نُحافِظَ عَلَيه ونَنقُلَهُ كالوصيَّةِ مِنْ جيلٍ إلى آخر، ولكن للأسفِ فَقَد طالَتْهُ يَدُ الإهمالِ في كَثيرٍ مِنَ المِناطِقِ الّتي لازالَتْ تَنتَظِرُ الاهتِمامَ والدِراسِة، **فَمِنْ هُنَا بَدَأَتِ الفِكرَةُ**، وإلى ذلكَ سأَتَقَدَّمُ بِبَحثي راجيَةً أَنّ أُوَفَّقَ في إتمَامِ هَذهِ الدِراسةِ وتِقديمِ رِسالَةٍ دَقيقَةٍ وشامِلَةٍ تَكونُ بِدايَةَ مَرحَلَةٍ على طَرِيقِ البَحثِ العِلميّ.

■أهميّةُ البَحثِ وأَهدافُه :

إنَّ الهدفَ الرّئيسيّ مِنْ هذهِ الدِراسَةِ يَكمُنُ في أَرْشَفَةِ الأَيقوناتِ المَوجودَةِ في هَذهِ المَنطقةِ وذلِكَ وُفقَ المَنهَج التّالي:

- توثيقُ الأيقوناتِ الموجودةِ في مدينةِ طرطوس ومنطقتِها.
- تناولُ هذهِ الأَيقوناتِ بالدِّراسَةِ والتَّحليل .
- مَعرفَة أهميّة هَذهِ الأيقونات فنيّاً و تاريخيّاً.
- تَقديمُ دِراسَةٍ دقيقَةٍ وشاملةٍ، تُشكّلُ مَرجعاً موثّقا يقدّمُ معلوماتٍ هامةً قد تؤخَذُ يوماً بعينِ الاعتبارِ، ويضيفُ شيئاً هامّاً لتاريخِ هذه المنطقةِ على امتدادِ السّاحلِ السّوريّ، محطّةً تؤطّرُ في المكانِ مروراً بالزّمنِ الذي يصنَعُ التّاريخ .

■ منهجيّةُ البحث:

يعتمدُ هذا البحثُ على المنهجِ العلميِّ الوصفيّ التّحليليّ والمقارنِ وذلك من خلالِ القيامِ بزياراتٍ ميدانيّةٍ للكنائسِ والأديرةِ والمنشآتِ الأثريّةِ التي تحتوي على الأيقوناتِ، بهدفِ جمعِ كافةِ المعطياتِ وحصرِ جميعِ اللّوحاتِ ومن ثم ترتيبِ كلِّ مجموعةٍ وفقاً للمنطقةِ التي وُجِدَت

فيها، وبالتّالي سنحاولُ توثيقَ و دراسةَ وتحليلَ جميعِ اللّوحات في الأمكنةِ الموجودةِ فيها مع تحديدِ موقِعها ضمنَهُ، وتقديمِ لمحةٍ عن كُلِّ مكان.

لذلك سوفَ نتناولُ في هذا البحثِ خمسةَ فصولٍ تتضمَّنُ مايَلي:

سنتناوَلُ في **الفصلِ الأولِ** الإطارَ الجغرافي والتاريخيّ لمدينةِ طرطوس ومنطقتِها وفيه سيتُّم التعّريفُ بمدينةِ طرطوس، جغرافيَّتِها وتاريخَهْا الزّمني بما فيه تاريخِهَا المسيحيّ، بالإضافةِ إلى موقعِها، تسميتِهَا وأهميّتِهَا.

أمّا **الفصلُ الثّاني** فيتألف من خمسةِ فقراتٍ سيتناوَلُ **أوَّلُها** التعريفَ **بفنِّ الأيقونةِ ومسيرةِ تطوّرِهِ التاريخيّةِ عبرَ عدّةِ مراحل** بدءاً من مرحلةِ التعبيرِ الدّيني الرّمزي إلى مرحلةِ التّصويرِ الكاملِ وصولاً إلى فترةِ الاضطرابِ الّتي نشبَتْ فيها حربٌ ضِدّ الأيقوناتِ، لِيشْهَدَ بَعدَها فترةَ التّطورِ والازدهار.

وفي **الفقرة الثانية** سنقومُ بتعريفِ **ماهيّةِ الأيقونةِ** كفنٍّ كنسيٍّ له مضمونٌ عميقٌ ومنهجٌ كاملٌ مُحدِّدٌ في قوانينهِ الدينيّةِ وتقنياتِهِ ومعانيهِ بالإضافةِ إلى رموزِهِ وألوانِه.

ومن **الفقرةِ الثّالثةِ** سوف ندخلُ إلى أعماقِ هذهِ الأيقونةِ لدراسةِ **اللّغةِ التّعبيريّةِ المصوّرةِ فيها**، أيّ ترجمة لغةِ الجسدِ، الخطوط، الرّموز والألوان، مع توضيحِ شخصيّاتِها ودراسةِ الوجوهِ بتعابيرِها بما تحْمِلُهُ من مفاهيمَ ورموزٍ ودلالاتْ.

أمّا في **الفقرة الرابعة** سنتناولُ التَّعريفَ **بمدارسِ فَنِّ الأيقونةِ** التي تنوّعَتْ بحسبِ الزّمانِ والمكانِ أو رغبةِ بعضِ المبدعينَ المُتَعَمِّقينَ بالدّينِ، مع ذكرِ الخصائصِ والطقوسِ التي تميزتْ بها كُلُّ مدرسةٍ، وفي **الفقرةِ الخامسةِ** والأخيرة وفيها سنقومُ بتعريفِ **الأيقونةِ السّوريّةِ وأهمِّ سِماتِها** حيث أنَّ سورية من الدّولِ التي ساهمَتْ بالحفاظِ على هذا الفنِّ ضمنَ ماترسّخَ بها من التَّقاليدِ الشرقيةِ التي انطلَقَ فنُّ الأيقونةِ من أحضانِها.

وفي **الفصل الثّالثِ** من البحثِ سنتناوَلُ بالدّراسةِ **الأيقوناتِ التاريخيّةَ المنتشرةَ في مدينةِ طرطوسَ ومنطقتِها**، ويشكّلُ هذا الفصلُ محورَ البحثِ من خلالِ توثيقِ ودراسةِ أيقوناتِ هذه المنطقةِ وذلك وفقَ منهجٍ يسيرُ وفقَ ثلاثةِ مراحلَ كالتّالي:

1: الزّيارات الميدانيّة للمواقعِ و تسليطِ الضّوءِ على المنشئاتِ التي توجَدُ الأيقوناتُ بحوزَتِها حالياً بما في ذلك الكنائس والأديرة والمواقعِ الأثرية.

2: الدّراسةُ الشّاملةُ والدّقيقةُ للأيقوناتِ، وفي هذه المرحلةِ سأحاولُ دراسَةِ كلِّ أيقونةٍ على انفراد، وإرفاقَ كلِّ أيقونةٍ ببطاقةٍ تشملُ وصفاً دقيقاً يتضمَّنُ إذا أمكنَ النّقاطَ التّالية:

- الإسمَ الذي تُعرَف به الأيقونة.
- تحديدَ قياساتِ اللّوحةِ وموقعِها ضمنَ المكانِ الموجودةِ فيه.
- الحقبةَ والتّاريخَ الذي تعودُ إليه الأيقونةُ.
- اسمَ الرّسام الذي تُنْسَبْ إليه.
- توضيحَ الرّموزِ و المدلولاتِ الموجودةِ ضمنَ الأيقونة.
- شرحاً لموضوعِ الأيقونةِ أو المشهدِ الذي تمثِّلُهُ.
- التّعريفَ بوضعِها الحالي من الحفظ.

وبسببِ عدمِ وجودِ دراسةٍ سابقةٍ لهذا الفَنّ في المنطقة سأعتمِدُ في دراستي التوثيقيّةِ على الوصفِ الّدقيقِ المرفقِ بالرّسومِ التّوضيحيّةِ و الصورِ الفوتوغرافيّة .

الفصل الرّابع، ويشملُ مرحلةَ التّحليلِ والمقارنةِ لهذه الأيقونات وربطِها بالمحيطِ الموجودةِ فيه وذلك من خلالِ مَعرفةِ السّماتِ المحليّةِ المميّزةِ للأيقوناتِ الموجودةِ في المنطقةِ من حيثُ الشكلِ والموادِ والزخرفةِ وتكرارِ بعضِ الموضوعاتِ بالإضافةِ إلى التأثيراتِ التي شَهدَتْهَا وتصنيفِ أيقوناتِ المنطقةِ بحسبِ الفتراتِ الزمنيّةِ والمدارسِ الفنيّةِ التي تنتمي إليها، ومن ثم إظهارِ نقاطِ التّشابُهِ والاختلافِ فيما يتعلقُ بالأساليبِ والتأثيراتِ الفنيّةِ بينها وبين أيقوناتِ المواضيعِ المُشابهةِ المنتميةِ إلى مدارس فنِّ الأيقونةِ الأخرى.

ومن ثم نَصِلُ إلى **نهايةِ البحثِ** بالخاتمة التي ستضمُّ عَرضاً للنتائجِ التي سيتوصّلُ إليها البحث.

الفصل الأول

المدخل الجغرافي والتّاريخي لمدينة طرطوس ومنطقتها

المدخل الجغرافي (الموقع، المناخ والأهمية):

على امتدادِ (173) كم يتوضَّعُ السّاحِلُ السوريّ بين حوضِ العاصي شرقاً والبحرِ المتوسطِ غرباً، وتقومُ في هذا السّاحلِ خلجانٌ ورؤوسٌ كرأسِ البَسيط، رأس إبن هاني، خليج اللاذقية وخليج بانياس، ومع ذلك فهو قليلُ التّعاريجِ وجزرُهُ قليلةٌ أكبَرُها جزيرةُ أرواد، ويبلغ عرضُ السّاحِل (12) كم وسطياً، وتنتشرُ في الجبالِ الموازيةِ للشّاطئِ مدنٌ وقرى ومواقعُ تتمتعُ ببيئةٍ جغرافيّةٍ مميّزةٍ، وعلى الشّاطئِ تقومُ مدنٌ هي: اللاذقيةُ، جبلة، بانياس وطرطوس على الشرّيط السّاحلي ومدن جبليّة مثلُ صافيتا في الجنوبِ والشيخ بدر والقدموس في الوسط والقرداحة في الشمال، لها مرافئُ لإستقبالِ السّفنِ وتصديرِ النفطِ وتَبلُغُ مساحةُ هذهِ المنطقةُ (4535) كم²، وهي مأهولةٌ بالسّكان (100 ألف نسمة/ كم²)، وتتصلُ هذه المنطقَةُ بداخلِ سورية بعددٍ من الطرقاتِ العامّةِ منطلقةً من المدنِ الأساسيّة[1].

الموقع:

تَقَعُ مُحافظةُ طرطوس في شمالِ غربِ الجمهوريّةِ العربيّةِ السوريّةِ في القِسم الجنوبيّ من السّاحلِ السّوريّ وتَبلُغ مساحَتُها (1892) كم²، وعدد سُكانها (746000) نسمة، وبذلك تكون ثاني أصغرَ مُحافَظاتِ القِطرِ بَعدَ القُنيطرة، يَحِدُّها مِنَ الغَربِ البحرُ الأبيضُ المتوسط ومن الشمال اللاذقيةُ ومن الجنوبِ لبنان ومن الشّرقِ محافظَتيّ حمص وحماة، وهي تَمتَدُّ غرباً من مركزِ مدينةِ بانياس شَمالاً إلى ناحيةِ الحميديّةِ جنوباً على الحدود السّورية اللبنانيّة[2]

---

[1] البهنسي،عفيف: **سوريا التاريخ والحضارة**، المنطقة الساحلية، منشورات وزارة السياحة، المجلد2، دمشق، تموز 2001، ص:53

[2] أثناسيو، مترى هاجي: **سورية المسيحية,تاريخ وحضارة وعمران**،المجلد1،سورية الشمالية، ط1،المكتبة البولسية، لبنان1997، ص: 548 .

وتُقسَّم مُحافَظَة طرطوس تَضَاريسيّاً إلى مَنْطِقَتَين:

المنطقةُ الأولى: منطقةُ السّاحل والسّهول السّاحليّةِ حيثُ يَمتَّدُ الشّريطُ السّاحلي قليلَ التّعرُّجِ من الحدودِ اللُّبنانيِّةِ جنوباً (النّهر الكبير الجنوبي) في منطقة سهل عكّار بعمقِ (16) كم، ثم يضيقُ لِيَصِلَ إلى عُمق (4) كم شمالِ طرطوس، و يزدادُ ضيقاً لِيَنْعَدِمَ جنوبَ بانياس.

المنطقةُ الثّانية: تَشمُلُ المنطقةَ الجبليَّة، وهي جزءٌ من الجبال السّاحليّةِ المُمتَدّةِ على طولِ السّاحلِ السّوريّ مواجِهةً للبحرِ بارتفاعاتٍ قليلةٍ تتراوحُ بينَ(400–700)م وتزدادُ ارتفاعاً لِتَصِلَ لِأَكثر من (1000)م كجبلِ النَّبيّ صالح وجبلِ متّى، ويصلُ عُمْقُها لِهَضَبةِ حمص في منطقةِ ضهرِ القصير، وتقتربُ من سهولِ حماةَ الغربيةِ غربِ مصياف.[3]

كما تُقْسَمُ هذه المحافظةُ إلى خمسةِ مناطقَ تتألَّفُ كلٌّ منها من عِدّةِ نواحي:

1.**منطقة طرطوس:** تضُمُّ مركزَ مدينةِ طرطوس، السّودة، خربةَ المعزة، الحميدية، أرواد، الخوابي والصّفصافة

2.**منطقة بانياس:** تضمُّ مركزَ منطقةِ بانياس، القدموس، العنّازة، الرّوضة، تالين،الطّواحين وحمّام واصل

3. **منطقة صافيتا:** وتُقْسَمُ إلى ثلاثةِ نواحي: مركز منطقة صافيتا، ناحية البارقيّة، وناحية مشتى الحلو.

4. **منطقة الدّريكيش:** تُقْسِمُ إلى مركزِ منطقةِ الدّريكيش، دوير رسلان، جنينة رسلان وحميّن.

5. **منطقة الشّيخ بدر وتُقْسَمُ إلى:** الشيخ بدر، برمّانة المشايخ والقمصية [4].

---

[3] غانم،أحمد عبد الحميد: **طرطوس حضارة وجمال**، دراسة حضارية شاملة، مطبعة بانياس، ط1، طرطوس 1995، ص: 255-256.

[4] أثناسيو،متري هاجي: **سورية المسيحية،تاريخ وحضارة وعمران**،المجلد1، سورية الشمالية، ط1،المكتبة البولسية، لبنان1997، ص: 548 .

المناخ:

تقعُ طرطوس عند التقاءِ خطِّ الطّولِ (35) درجة و(52) دقيقة و(30) ثانية مع خط العرض (33) درجة و(30) دقيقة، و(30) ثانية، وهي بذلك تتمتَّعُ بمناخٍ معتدلٍ (مناخ البحر الأبيضِ المتوسط)، على السّواحلِ ومناخٍ معتدلٍ مائلٍ للبرودةِ على المرتفعاتِ الجبليّة صيفا، وباردٍ ماطرٍ في الشّتاء على السّواحلِ مع تساقُطِ الثّلوجِ على المرتفعاتِ الجبليّة، أمّا تساقُطُ الأمطارِ فالمعدَّل السّنويُّ للمطر/1000/مم وفي بعضِ مناطقِ المحافظةِ أكثرُ من /1800/ مم، حيثُ تُسَجِّلُ فيها أعلى معدلاتِ القطر.[5]

طرطوس المدينة:

تُشكّل طرطوس الجزءَ الجنوبيَّ من الواجهةِ الغربيّةِ لسورية المُطلّةِ على البحر الأبيض المتوسط وتتوضَّعُ على كتلةٍ صخريّةٍ مقابِلَ جزيرةِ أروادَ بطول يبلغ (90)كم من الحدود اللبنانيّة جنوباً حتى نهر السّن شمالاً، تَبلُغ مساحَتُها (1600)هكتار، وعدد سكانها (750000) نسمة، وتُعتَبر المرفأ الثاني للبلاد بعد مرفأ اللّاذقية، فيها مرفأٌ للصّيد وخطٌّ لتصديرِ النِّفطِ السّوريّ والعراقيّ بالإضافةِ إلى معملِ الإسمنتِ ومعملٍ للسُّكَّر وسوقٍ زراعيّ نشيطٍ، وفيها تقومُ الجزُرُ الوحيدةُ الموجودةُ في القُطْر وهي (أرواد، العبّاس، أبو علي، النّمل) والجزيرةُ الوحيدةُ المأهولةُ من بينها هي جزيرةُ أرواد التي تبعُدُ عن الشّاطئِ (3)كم، وتَبعُد طرطوسُ عن العاصمةِ دمشقَ حوالي(258) كم وعن الحدودِ اللبنانيّةِ (30)كم.[6]

5- غانم، أحمد عبد الحميد: **طرطوس حضارة وجمال** ، 1995، ص: 255،256 .

[6]-المتحدة،المدن: **مشروع التدخلات الكاملة لمدينة طرطوس القديمة**،الاتحاد العالمي للمدن المتحدة، اسبانيا1997، ص13

وتقسَمُ مدينةُ طرطوس إلى قسمين:

♦ **المدينةُ القديمة:**

هي المدينةُ التاريخيّةُ المُلاصِقَةُ للبحرِ والمُحاطَةُ بثلاثةِ أسوارٍ دفاعيّةٍ للحمايةِ ضمنَها توجدُ الآثارُ التاريخيّةُ المعماريّةُ الهامّة، وفيها نشهَدُ توضُّعَ متتالياً للحضارات التي شغَلَتْهَا المدينةُ، حيثُ يُشْبِهُ مركزُ طرطوس التّاريخيّ في مُخَطَّطِهِ تحصيناتِ العصورِ الوسطى، وتؤلِّفُ منشآتُهُ الدِّفاعيّةُ أشكالاً هندسيّةً تنسَجِمُ مع أُسُسِ التَّخطيطِ والتّنظيمِ العُمْرَانيّ، كما أنّها ذاتُ نظامٍ دفاعّيٍ غريبٍ مؤلّفٍ من ثلاثةِ مستوياتٍ من الحمايَةِ العسكَريّةِ:

الأول: يتطابَقُ مع المدينَةِ المدعوّةِ بالأُسقفيّة (حيث الكاتدرائيةُ تستقبلُ وتحمي الناسَ).

الثاني: يتوافَقُ مع المدينةِ العسكريّةِ ويحيطُ بها سورٌ دفاعيٌّ مزدوجٌ (حيث توجدُ المخازنُ، الثكناتُ العسكريّةُ، كنيسةُ الفرسانِ، وقاعةُ الفرسانِ الكبرى).

الثّالث: يتوافَقُ مع البُرجِ المُحصَّن(Donjon) الذي يمثّلُ نقطةَ الحمايةِ القصوى للتَّحصِينات[7] (الشكل1)

ويأخُذُ مركزُ طرطوسَ التّاريخيّ شكلاً هندسياً شبه مُنْحَرف، أمّا القلعَةُ العسكريّةُ ذات الشّكلِ شبهِ الدّائريّ فتقعُ في الزّاويةِ الشّماليّةِ الشّرقيّةِ، ويقعُ البرجُ الرئيسيُّ ((Donjon)) على الجانبِ الغربيّ كتحصينٍ قويٍّ يواجِهُ البحرَ حيث تتكسّرُ الأمواجُ على الأسوارِ الكبيرةِ المحصَّنَةِ.

أمّا واجِهَةُ المدينةِ (الأشكال 3،2)، فكانت مُزْدَوجةَ الأسوار، ذاتَ خندقٍ مزدوجٍ أيضاً، يَفْصِلُ المدينةَ العسكريّةَ عن المدينةِ الأسقفيّةِ مُشَكلّةً حدّاً لا يُمْكنُ اجتيازُهُ وإلى جانبِ التّحصيناتِ توجَدُ قاعَةُ الفرسانِ، الكنيسةُ الصليبيّةُ، الحمّاماتُ العربيَّةُ وأقبيةٌ لِتَخْزينِ الحبوبِ تحتَ الأرضِ بالإضافةِ إلى كاتدرائيّةِ طرطوس التي أصبحَتِ اليومَ مُتْحَفاً وطَنياً[8].

♦**المدينةُ الحديثةُ:**

هي المدينةُ التي تَشْمُل في مخطَّطِها الشَّوارِعَ العريضةَ وكتلَ الأبنيةِ المحيطةِ بها، وقد تطوَّرَت على محْوَرَيْن الأوّل من الشَّمالِ إلى الجنوب والآخر بمحاذاةِ الكورنيشِ البحريّ، ويوجَدُ ضِمْنَهَا مدينةٌ صناعيَّةٌ حِرَفِيّةٌ حيث تَقَعُ اليوم الأبنيةُ الحكوميةُ.

---

[7] Marina, Luigi; *La fabbrica dei castell i crociati in Terra Santa*, Florencia, 1997, p;22

[8]– المتحدة،المدن: **مشروع التدخلات الكاملة لمدينة طرطوس القديمة**، الاتحاد العالمي للمدن المتحدة، اسبانيا 1997، ص13.

الشكل 1: مخطط المركز التاريخي لمدينة طرطوس

الشكل2: الواجهة الغربية للمدينة القديمة في طرطوس
Western façade of the Old City of Tartous in the 80s of the 20th Century.

الشكل 3: الواجهة الشرقية لمدينة طرطوس القديمة
Eastern façade (the 2nd wall) of the Old City of Tartous

•Braune,Michael; *Tartus und sein Hinterland,* Archäologische Forschungen in der syrischen Küstenregion von der Antike bis ins Mittelalter,Damaskus,Deutsches Archäologisches Institut,2001, p;65-6

تاريخُ المدينةُ: (التّسمية والتّاريخُ السّياسيّ، الدّينيّ والحضاريّ):

•التسمية:

في الألف الثّاني قبلَ الميلاد بنى الفينيقيونَ جزيرةَ أرواد وكان لها قسمان: بحريٌّ دعاهُ اليونانُ أرادوس(Arados) وبريٌّ مقابلُ الجزيرةِ دُعيَّ أنترادوس(Antiarados)، وكلمةُ أنترادوس هي الإسمُ اليونانيُّ لمكانٍ على السَّاحلَ السّوري مقابل أرادوس، الإسم الذي يقابلُ إسمَ (**Arvad**) الذي وردَ في التّوراة وإسم (**RWD**) الفينيقيّ والذي يعني الملجأَ.[9]

والأروادّيون الّذين كانوا يقطنونَ في جزيرةِ أرواد هم اللذين أسّسوا أنترادوس كمستوطنة لهم على البَرّ كما أنشأوا فيها العديد من المرافئ لموقعها الطبيعيّ الهام، فالواقعُ أنَّ طرطوس قديمةٌ بوجودها لكنّها تدينُ باسمها إلى أرواد، فالإسمُ اليونانيُّ يعني المكان المقابلَ لأرادوسَ ومنها اشتُقّت كلمةُ انتارتوس العربيةُ، وفي عهدِ الإمبراطور قسطنطين سُميّت المدينةُ باسمه قسطنطيا(**CONSTANTIA**)، ثم كان الاشتقاقَ الصليبيُّ تورتوسا(**TORTOSA**) لكنَّ العربَ أعادوها لتسميةِ إنطرطوسَ، وفي العهد العربيّ أصبحَ طرطوسَ (**TARTOUS**).[10]

ولقد ذُكِر أن وليمَ الصّوريّ (**Guillaume de Tyr**) أشارَ إلى ذلك بوضوح عندما ذكر:

« **مدينةٌ جميلةٌ ونبيلةٌ بمظهَرِها تدعى أنتارادوس وسُمِّيتْ كذلكَ لأنَّها تَقعُ مقابِلَ جزيرةِ أرادوس، وتسمَّى الآن طرطوسَ**»[11].

أمّا عن تاريخِ هذهِ المدينةِ فإنَّ إنترادوس قديمةٌ بوجودِها لكنَّها تدينُ بتاريخِها الحافل إلى أرواد، لأنَّ ماسوفَ تُسمَّى طرطوس لاحقاً كانَتْ تابعةً لها، حيثُ أُسسَّتْ طرطوسُ كإمتداد قاريّ لجزيرةِ أروادَ وذلك بين القرنين الثاني عشر والعاشرِ قبلَ الميلاد، حتّى في تسميتِها

---

[9] Rey-Coquais, Jean-Paul *; Inscriptions grecques et latine de la syrie VII*,Arados et sa regions voisines,Paris, 1970, p; 92 .

[10]أثناسيو، متري هاجي: **سورية المسيحية,تاريخ وحضارة وعمران**،المجلد1،سورية الشمالية، ط1،المكتبة البولسية، لبنان1997، ص:548 .

[11] Guillaume de Tyr ; *Le Royaume du Jérusalem* (1099-1184), Histoire des Croisades, Ed III, de M. Guizot, Bierut, 1992.p ; 376**.**

كانَتْ تابعةً لها (أنتي-أرادوس) أيّ المدينةَ المقابلةَ لأرواد، وأنشأوا فيها عدداً كبيراً من المرافئ ومراسي السفنِ ومستودعاتٍ لتخزينِ السِّلعِ والأخشابِ الآتيةِ عن طريقِ البرّ.

لكنّها لَمْ تأخُذ أهميَّتَها كمدينةٍ مُسْتَقِلَّةٍ إلاّ بحدودِ القرن الثّاني قبلَ الميلاد، وخاصّةً بعدَ الاحتلالِ الرومانيّ للمنطقةِ سنة (64) ق.م، إذ كانَتْ طرطوسُ من المدنِ التي عُرِفَتْ باسم (بناتِ أرواد)، مثل ماراتوس(عمريت)، بالانية(بانياس)، غابالا(جبلة)، بالتوس(عرب الملك)، كارنة (القرنين)، أنيدرا (الغمقة)، وكانَ بيتُ خيخي (حصن سليمان) مِحْرابَها المُقدَس، كما أنَّ سيجون (صهيون) ومريامين كانتا مؤسَّستينِ أرواديّتينِ لقوافل أروادَ التّجاريّةِ قبلَ أن تكونا دعاَمَتَيْنِ للبيزنطيينَ والصَّليبيّنَ وبواسطةِ هاتينِ الدَّعامَتَيْنِ امتّدَ نفوذُ أرواد إلى سواحل نهرِ العاصي وحتى الفرات كما ساهموا في تأسيس مدينة قرطاجة على السّاحلِ الإفريقيّ مُسطّريْنَ بِذلِكَ حياةً كلَّها هِمَّةٌ ونشاطٌ في نَشرِ الثّقافةِ ونقلِ البضائعِ، وكانَتْ أنترادوس (طرطوس) أشهرَ بناتِ أروادَ[12]، كما خضعَتْ جزيرةُ أروادَ لنفوذِ دولٍ عدّةٍ مرّتْ على أرضِها واستمرَّتْ قرونَ عديدةً، وذلك حتّى سنة (64) ق.م، عندما احتلَّ القائدُ **الرّومانيّ** بومبيوس (Pompeius) سورية فَتَبِعْتَها أروادُ تلقائيّاً وقد حافظَتْ على حُرِّيتِها ومؤسَّساتِها الهلنستيةِ في ظلِّ السّيطرةِ الرومانيّةِ، لكنّها بدأَتْ تخبو وتضعَفُ في الوقتِ الذي بدأَتْ فيه أنترادوسُ بالظهورِ لتأخُذَ مكانَها، فأصبحَتْ محطَّةً تجاريةً هامّة، بَنَتْ مرفأها وأَخَذَت تَنمو وتَزدَهِر على حِساب المُدن الأُخرى وخصوصاً المدينة الأم أرواد، وعندما انقسمَتِ الإمبراطوريّةُ الرومانيّةُ على نفسِها شرقيةً (بيزنطة) وغربيةً (روما)، تَبِعَتِ المدينةُ للإمبراطوريّةِ البيزنطيّة.

في الواقع، لَمْ يَحْدُثْ الإستقلالُ الحقيقيُّ لأنتارادوس عن أرادوس حتّى حَكَم الإمبراطور قِسْطَنْطينُ الأوّل طرطوس عام (306-337) م، الذي جَعَلَ مِنها بلديةً منفصلةً. [13]

وبينما كانَتْ أنتارادوسُ تتطورُ، تقهقَرَتِ الجزيرةُ في القرنِ الثّاني للميلادِ، وتفوَّقت أنتارادوس على أرادوس وبدأتْ أرادوس تُسَمَّى "جزيرة أنتارادوس"، وهكذا انعَكَسَ الإسمانِ الأَصليّانِ، وفي القرنِ السّادسِ لَمْ تَعُدْ أَرادوسُ سِوى مكانٍ رَمزيّ.[14]

---

[12] هيكل، محمد رئيف: **أرواد، تاريخ وحضارة**، ص 29 .

[13] Rey-Coquais, Jean-Pau; *Inscriptions grecques et latine de la syrie*,paris,1970, p;130.

[14] Rey-Coquais,JeanPaul: *Arados et sa Pérée aux époques grecque,romaine et byzantine*,p ;18

وخلالَ الفترات الزمنيّةِ المُتعاقِبَةِ على أرضِ هذهِ المنطقة عَرَفَ سكَّانُها العديدَ من العِباداتِ التي تَطوّرَتْ مع تَطوّرِ العواملِ الفكريّةِ والروحيّةِ لِسُكّانِها، فقد حَفِلتْ سوريةُ عبرَ تاريخِها بأساطير الآلهةِ والشياطينِ والأخبارِ التي تُقدِّمُ حوادثَ غريبةً تُثيرُ الإنتباهَ، ففي سوريةَ القديمةِ لم يكن هناك ديانةٌ واحدةٌ، بل كان هناك أشكالٌ مُختلفةٌ للدّياناتِ الشّرقيةِ القديمةِ منذ عصورِ ماقبل التّاريخ، حَمَلَتْ وحدةً وترابُطاً في الطّقوسِ والمُعتقداتِ الدينيّةِ لامجال لإنكارِها على الرُّغمِ مِنْ إختلافِ الزّمانِ والمكانِ والتّطوّرِ الحضاريّ والفكريّ والعقائديّ للشُّعوبِ، فقد عَرَفَتْ **طرطوس** والمناطقُ التّابعةُ لها عبرَ العصور عدداً كبيراً من الآلهةِ دلّتْ عليها العديدُ من النّصوصِ الأدبيّةِ ونقوشُ المسكوكاتِ والمنحوتَاتِ إضافةً إلى المعالمِ الدينيّة الأثريّةِ، كمعبدِ الشمس (قرب قرية الملاجة)*، ومعبدِ عمريت الذي كان مكرّساً للإله ملكارت (Melqart)، الإله الشّافي من الأمراض[15]، و معبدِ حصن سليمان المخصص لعبادة الإله بيتو خيخي وهو معادل لزيوس رب السماء، إذ عُرِفَ وفق الكتابات اللاتينيّة المسّجلة في الموقع باسم بيت الاله أوخيخي[16](La maison de dieu -Betoxixi-Baetocaece osisi) وهو أيضاً بيت الإله الشافي الذي جدَّدَهُ السّلوقيونَ والرومان قبل أن تُبْنَى فيه كنيسةٌ في العهد البيزنطيّ، ويعودُ تاريخُ البناءِ الحاليّ إلى الربع الثّالثِ من القرنِ الثّاني الميلاديّ، إذ كانت آثارُ هذا المعبدِ الآراميّ موجودةً عندما دخل السَلوقيينَ المنطقةَ، وعلى أنقاضه أُقيم المعبدُ الجديد في عهدِ سلوقس نيكاتور وكُرِّس للإله "بعل– زيوس"، ازدهرَ المعبدُ في عهدِ الرّومان الذين بدؤوا بتجديدِهِ في القرنِ الأولِ الميلاديّ، ولكنَّ الإنجازَ الحقيقيَّ حَدَثَ في القرنِ الثّاني الميلاديّ خلالَ حُكْمِ الإمبراطور سبتيموس سيفيروس(Septimiu Severus)، وبقيت العبادةُ تُمارَسُ فيه حتى القرن الرّابعِ الميلاديَّ في الفترةِ البيزنطيّةِ أيّ بعد اعتناقِ المسيحيّة ديناً رسميّاً في عهد الإمبراطورِ قسطنطين الكبير، ويمتدُّ بناءُ الحصنِ على مساحةٍ

---

[15] يعقوب (الياس): **المدن السّاحلية السّورية المسّيحية**، ص: 102

[16] كيوان (خالد): مذكرة أولية حول النقود المكتشفة في حصن سليمان، **الحوليات الأثرية العربية السورية**، المجلدان 49، 50، دمشق 2007–2007، ص13

* **الملاجة:** قرية تقع على بعد 17كم من محافظة طرطوس.

واسعةٍ ويأخذُ شكلَ مستطيلٍ باتّجاهِ شمالِ جنوب، وينْتَصِبُ هيكل المعبَدِ في أعلى نُقْطَةٍ من مُنْتَصَفِ الحرم، وهو ذو ثلاثةِ أقسامٍ رئيسيّةٍ:

1-الحَرَمُ الكبيرُ، 2- قاعَةُ العبادةِ، 3-الحرمُ الصَّغير.

وسورُ الحصن مبنيٌّ بحجارةٍ مستطيلةٍ ضَخْمةٍ وفي كلِّ جانبٍ من جوانبِ السّورِ الأربعةِ بوابةٌ يتمُّ العبورُ من خِلالِهَا إلى حَرَم المعبد، **أمّا الكنيسةُ** فتتوسَّطُ الواجِهَةَ الشرقيَّةَ وإلى الشَّمالِ الغربيّ من السّور توجَدُ مجموعةٌ من الأبنيةِ التي تحوَّلَتْ إلى **الدَّير**.[17]

وإنَّ هذهِ المكتشفاتِ والمواقِعَ الأثريَّةَ ليسَتْ سوى نماذجَ من مواقِعَ كثيرةٍ نشأَتْ على أرضِ هذهِ المنطقةِ من سورية بلدِ التّاريخِ العريقِ، قدّمَتْ لنا فِكرَةً عن طقوسِ العبادةِ والآلهةِ التي آمنَ بها سُكَّانُها والتي لامجالَ الآن لِذِكرِها جميعاً إذ أنَّ طرطوسَ تُعَدّ منطقةً غنيّةً بالمواقعِ الأثريّةِ الهامّةِ منذُ عصورِ ماقبلِ التاريخِ إلى فَجرِ المسيحيّةِ وبدايَةِ الحُكْم البيزنطيّ وحتّى العهودِ الإسلاميّةِ فَقَد استمرّت فيها العباداتُ المتنوّعَةُ على مَرِّ العصورِ التي عَرَفَتها.

فعندما تمَّ تقسيمُ الإمبراطوريّةِ الرومانيّةِ بعد وفاةِ القيصَر ثيودوسيوس الأول(TheodosiusI) سنة(395)م، وأصبحت سورية من حصّة القسم الشرقي الذي جعل من بيزنطة (القسطنطينية)عاصمةً له، كانَ قد سَبَقَ للمسيحيّةِ أن انتشَرَتْ في المُدنِ السّوريّةِ الكبرى منذ فترةٍ طويلةٍ، فبعد أن أَخْمَدَ الرّومانُ عام(70)م، إنتفاضَةَ اليهودِ في القدسِ ودمَّروا هذه المدينةَ، أصبحَتِ العاصِمَةُ السّوريّةُ أنطوخيا(أنطاكيّةُ اليوم) مركزَ الدّينِ الجديدِ الصّاعِدِ المُتنَامي في الشَّرقِ الأدنى، فمن أنطاكيةَ كانَتِ الانطلاقةُ المسيحيّةُ الأولى ومنها انطلقَتْ رحلاتُ بولسَ الرَّسولِ التبشيريّةِ ويُقالُ إنَّ بُطْرُسَ الرَّسولَ هو أوَّلُ من قامَ بِمَهَامِ الأُسقُفِ فيها.

أمّا **طرطوس**، فقد دَخَلَتْها **المسيحيّةُ** مبكِّرَةً، منذُ القرن الأوّل الميلاديّ، حيث تذكُرُ الوثائقُ التّاريخيّةُ أنَّ أنتارادوسَ كان فيها واحدٌ من أوّلِ المجامِعْ المسيحيّةِ ومكانٌ مشهورٌ للعبادَةِ مكرَّسٌ للعذراءِ مريم قد يكونُ واحداً من أكثرِ الكنائسِ قِدَمَاً، وبالرّغْمِ من أنَّه لا يمكُننَا سوى التَّخمينِ بأنَّ تاريخَ بناءِ المَعبدِ يعودُ إلى قبلِ القرنِ الرّابع، فإنَّ تِلكَ المعلوماتِ مستمرةٌ وطَبْقاً

---

[17] Freyberger,K.S; *Das Heiligtum von Baitokaike (Hössn Soleiman),* Archäologisches Institut Damaskus Tartus und sein Hinterland, Syria, 2001,p;.28-42.

لِتِلْكَ المعلوماتِ المُتناقلةِ العميقةِ الجذورِ والتي تقولُ بأنَّ القديسَ بطرس هو الذي أسَّسَها وأقامَ فيها مَذْبَحاً أثناءَ مرورِهِ بالمنطقةِ في طريقِهِ من القُدْس إلى أنطاكية، وأنَّ القديسَ لوقا الإنجيليّ وضعَ فيها الأيقونةَ المشهورةَ التي رسمَهَا للسيّدةِ مَريم العذراء.

ولقد وردَتْ هذه القِصَّة في العديدِ من الأماكِنِ أذكُرُ منها تلك التي جَمَعَها ڤنسنت من بوڤيه(Vincent of Beauvais) في منتصفِ القرنِ الثّالث عشر:

« قامَ الرّسولُ بطرسُ بالطّوافِ في أرجاءِ فينيقيا مُبَشِّراً بالدّينِ الجديد، وأقامَ كنيسةً صغيرةً كرَّسَها لمريمَ العذراء »[18].

كما ذكرها وليم الصوري(William of Tyre -Guillaume de tyr)عام (1169/1183م)، ولم ينسَ أن يقول: « **واليومَ، مازالَتْ تجتذِبُ هذه الكنيسةُ شعوبَ العالمِ، ويؤكّدُ بعضُ الشهودِ أنَّ السَّماءَ وبواسطةِ مريمَ العذراء تحقِّقُ معجزاتٍ للمتضرّعينَ الّذينَ يؤمُّوْنَها طالبينَ رحمَتَها**». [19]

ولقد اعتُبِرَتْ هذهِ الكنيسةُ التاريخيّةُ سيّدة طرطوس(Notre Dame de Tortosa)-(Our Lady of Tortosa)،(الشكل6) من التّراثِ المسيحيِّ الهامّ، وقد أعادَ بناءَها الملكُ قسطنطيوس ابن قسطنطين الكبير سنة (346)م عندما قامَ بأعادَةِ تحصينِ المدينةِ وتجميلِهْا، وأطلقَ على المدينةِ إسمه(Constantia) أيّ القسطنطينيّة الصغيرة[20]، وتسرُدُ الوثائقُ أنَّ زِلْزالاً عنيفاً ضرَبَ المدينةَ فهدَّمَهَا سنة (387)م، ولم ينجُ منها سوى المذبحِ والأيقونةِ، فاعتُبِرَتِ الأيقونَةُ عجائبيّةً وأضحَتْ مع المذبحِ مقدَّسَيْن وأخذَتْ شُهْرَةُ طرطوسَ تتزايَدُ في الأوساطِ المسيحيّة.[21] (الشكل7)

---

[18] Enlart, Camille: *Les monuments des Croisés dans le Royaume de Jerusalem:* "architecture religieuse et civile", vol. II, Paris, 1928, p:11.

[19] Guillaume de Tyr*; Le Royaume du Jerusalem* (1099-1184) [Histoire des Croisades], I-III, .ed. de M. Guizot, Beirut,1992, p ; 376-377.

[20] أثناسيو، متري هاجي: **سورية المسيحية،تاريخ وحضارة وعمران**، لبنان1997، ص:549.

[21] يعقوب، الياس: **المدن الساحلية السورية المسيحية**، تاريخها ودورها الحضاري وكراسي الأسقفيات فيها، ط1، دمشق 2005. ص108.

وفي نهايَةِ القرنِ الرّابعِ كانَتْ المدينَةُ إلى جانبِ الإسكندريةِ المدينةَ الكبيرةَ المنافِسَةُ لبيزنطة، فكانَ القرنانِ الرّابعُ والخامسُ بالنِّسْبَةِ لسوريةَ فترةَ سلامٍ وإزدهارٍ ونموٍّ اقتصاديّ[22].

وفي القرنينِ الثّاني والثّالثِ بدأَتِ الوثائقُ تَذْكُرُ المطارِنَةَ في أرادوسَ وانتارادوسَ، وفي بعضِ الأحيانِ كان المطارِنَةُ مشتَرِكينَ للمكانين.[23]

وبعدَ ذلكَ رُقِّيَتْ طرطوس إلى أسقفية لأهميةِ مَوقِعِها وازدهار إقتصادِهَا ولمكانَتِها في التّاريخ المسيحيّ، وَتِبْعاً للتَّقسيماتِ المدنيّةِ كانَتْ طرطوس ولايةً من ولاياتِ فينيقية وأسقفيةً من أُسْقُفِيّاتِها، وفي منتصفِ القرنِ السّادسِ الميلاديّ، وَرَدَ اسمُ طرطوسَ في السِّجِلِّ الأَنْطاكيّ، كأسقُفيَّةٍ من أُسْقُفّياتِ فينيقية الأولى، وقاعِدَتُها ميتروبوليّتيةُ صور، حيثُ جاءَتْ طرطوسُ التّاسِعَةَ في ترتيبِ تلكَ الأَسْقُفيّاتِ، وشمَلَتْ كُلاًّ من كنائس أرواد وماراكليه، حيث جاءَ في كتاباتِ وِلْيَمِ الصّوريّ(William of tyre-Guillaume de Tyr) مايلي:

«إنَّ أُسقُفَ انتارادوس أو حَسَبَ اسمِها الثّاني تورتوز كان مسؤولاً عن مَقَريّ أرادوس وماراكليه*»[24]، ونتيجَةً لِفَتْحِهَا جُعِلَتْ أبرشيّةُ طرطوسَ تابَعَةً كنسيّاً لِصُور عندما تمَّ إحتلالُهَا تحتَ حُكْمِ أنطاكيةَ التي كانَتْ فيها الأسقفيّةُ الرئيسةُ ذاتُ السُلْطَةِ على الأُسقفيّاتِ الأربع عَشْرَةِ الأخريَات، وبالطَّبْع خارِجَ مملَكَةِ أورشليمَ إضافَةً إلى مُطْرانيَّتَيْ طرابلسَ وجبيل[25]، وأضافَ الصّوريّ نفسُهُ:

«وبعد أنّ احتلَّ المسيحيونَ انتارادوسَ وطرابلُسَ وجبيل، قام بطريركُ أنطاكيةَ بِتَسْمِيةِ أُسقفَ لكلٍّ منها».[26]

***مراكليه** Maraclé: كانت إقطاعة في كونتية طرابلس، لم يبقى منها مع الأسف غير آثار مدينتها المعروفة اليوم باسم خراب مرقيّةMerakieh ، وتبعد عن طرطوس حوالي 20 كلم شمالاً.

[22] شتروبه،كريستين: العصر البيزنطي، مقال من كتاب **الآثار السورية**، (مجموعة أبحاث أثرية تاريخية قدمها الدكتور عفيف البهنسي بعنوان (**سورية ملتقى الشعوب والحضارات**)، دار فورفرتس للطباعة، فيينا, النمسا، 1985، ص231

[23] Rey-Coquais, Jean-Paul *: Inscriptions grecques et latines de la Syrie*,VII," Arados et regions voisines", Paris, 1970, P; 257.

[24] Salamé-Sakris, Hassan: *Contribution a l'Histoire de Tripoli et de sa region a l'epoque des Croisades*: problemes d'histoire, d'architecture et dec ceramique, Paris, 1980, p; 56.

[25] Chéhab, Maurice H *: Tyr a l'époque des Croisades*, II, Paris,1975, p; 548, 551

[26] Guillaume de Tyr, *Le Royaume du Jerusalem*, II, p; 345.

وكان مركَزُ أسقفيّةِ طرطوسَ يعتمِدُ على بطريركيّةِ أورشليمَ إلى حدٍّ كبيرٍ، و أوّلَ مَنْ نَعْرِفُ مِمَّنْ تَوَلوّا أُسقفيّةَ طرطوسَ هو المطرانُ ريموند في سنة (1139/1127)م .[27]

وعندما فَتَحَ **العربُ المسلمُون** المدينةَ في عهدِ الخليفةِ عثمانَ بنِ عفَّانَ ومعاويةَ بن أبي سفيان حاكِمِ سوريةَ آنذاكَ لم يتعَّرضا للكنيسةِ أبداً، وألحَقُوا المدينةَ بِحِمْص، ثم ارتبَطَتْ بحكومةِ طرابلُس، وعندَ احتلالِ الصليبينَ لِلْمَنطَقَةِ سنة (1099)م، للمرَّةِ الأولى بقيادَةِ الكونت دو تولوز(Conte de Toulouse)، وفي المرَّةِ الثّانيةِ عام (1102)م، جعلوا منها حِصْنَاً منيعاً.

فأصبحَتِ المدينةُ مركَزَاً هامّاً لِمَوْقِعِها على طريق قوافلِ الحُجّاجِ الوافدينَ من الشَّمالِ إلى فلسطين، هذا وقد باشَرَ الصَّلِيبيوْنَ ابتداءً من سنة (1123)م، بتشييدِ كاتدرائيّة في موقعِ مذبح القديسِ بطرس وأنقاض كنيسة (Constantinos**).**

ونجدُ نقوشاً في الكاتدرائيّةِ تشيرُ إلى هذا التّاريخِ، ويعتقِدُ عالمُ الآثارِ الأستاذ كاميل إنلار (Camille Enlart) أنَّهُ بُدِئَ ببناءِ الكاتدرائيّةِ في سنة (1130)م.

ومن خلالِ طرازِ البناءِ للكنيسةِ القديمَةِ يُمْكِنُ الافتراضُ أنَّ هذهِ الكاتدرائيّةَ كانَتْ غير مُكتَمِلَةٍ حتى العام (1150)م وفي العام (1154)م، زارَ مدينة طرطوس الجغرافيُّ العربيُّ **الإدريسيُّ** الذي أشارَ إلي وجود كاتدرائيّةٍ عظيمةٍ تُشْبِهُ القلعَةَ وأنَّها كانَتْ محطَّ تبجيلٍ وتقديسٍ لجميعِ الطّوائِفِ كما أنَّ طرازَها المِعْماريَّ هو الذي أضفى عليها هذا المظهرَ المميّزَ، كما ذَكَرَ: **وفي سنة (1183)م غَدَتْ طرطوسُ عامِرَةً بالمعابِدِ المسيحيّةِ، منها المعبَدُ الذي وُجِدَتْ فيه إيقونَةُ السيّدةِ العذراءِ ومذبَحُ القديسِ بطرسَ الذي استّمرَّ بناؤُهُ حتى سنة (1220)م، أمّا الكاتدرائيّةُ فأُكْمِلَ بناؤُها سنة (1200)م، واعتُبِرَتْ كاتدرائيّةُ طرطوسَ عَبْرَ تاريخَها تُحْفَةً هندسيّةً فنيّةً رائِعَةً ذاتَ أهميّةٍ كبيرةٍ بالنِّسْبَةِ لِلشرِّق والغرب حتى أنَّ مسيحيّ السّاحلِ يزعمُوْنَ أنَّها أوّلُ كنيسةٍ مريميّةٍ بُنِيَتْ في العالم والسيّدةُ العذراءُ على قَيْدِ الحياةِ .**[28]

---

[27] Cahen, Claude: *La Syrie du Nord a l'epoque des Croisades et la Principauté Franche d'Antioche*, Paris, 1940, p; 322.

[28] أثناسيو.متري هاجي: **سورية المسيحية,تاريخ وحضارة وعمران**، ص:556.

وَبِحَسَبِ ما ذَكَرَتِ الوثائقُ أَنَّهُ حتّى عام (1335)م، كانَتْ لا تزالُ هناكَ طقوسُ عبادَةٍ في كاتدرائيّةِ طرطوسَ، وكانَ الحُجَّاجُ يذهبونَ إليها، لَكِنَّ الكنيسةَ دُمِّرَتْ، أمّا طرطوس فَبَقِيَتْ مزاراً للحجّاج المسيحييّن في حوالي(1350)م كَنُقْطَةِ توقُّفٍ على الطَّريقِ التي تقودُهُم إلى أورشليمَ[29].

وَبِحَسَب شهادة جان دى جوانفيل(Jean de Joinville) الذي تُوّفيَ سنة (1318)م مايلي:

طَلَبْتُ مِنَ الملكِ الفرنسيَ أَنْ أذهَبَ للحَجِّ في كنيسةِ تورتوزَ المريميّة حيث كان يَؤُمُّها حجّاجٌ كُثُرٌ وكانَ فيها أوَّلُ مذبَحٍ أُقيمَ للسيّدةِ العذراءِ على الكُرَةِ الأرضيّةِ، وقد ظَهَرَتْ معجزاتٌ كثيرةٌ في تِلكَ الكنيسةِ، حيثُ شُفِيَ بها رَجلٌ كانَ يَتَمَلَّكُهُ الشّيطانُ بعد أَنْ قامَ رفاقُهُ بالصَّلاةِ فيها من أَجلِ نَجاتِهِ، ويقومُ المسيحيّونَ بالسَّفَرِ إليها على الخيلِ للصّلاةِ ضدَّ المُلحِدينَ.[30]

كما تمركَزَتْ قيادَةُ **فُرسانِ الهيكلِ** (الدّاويّة–Templiers) في هذه المدينةِ، وفي عام (1152)م، وهَبَ مطرانُ طرطوسَ(وليم–William)جماعَتُهُمْ مجموعةً من الأراضي الممتَّدةِ من مدخَلِ المرفأ حتى بوّابَةِ القديسةِ هيلانة الواقعةِ في الزّاويةِ الشّماليّةِ الغربيّة للمدينةِ[31] وبهذِهِ الطريقةِ تحوَّلَ دفاعُ طرطوس إلى فُرْسَانِ الهيكل، وفي الوقتِ نفسِهِ أُعْطِيَ هؤلاء سيادَةً كامِلَةً على الكنائسِ وأمكِنَةِ العبادَةِ التي كانَتْ في أبرشيَّتِهِمْ ونِصْفَ الغلالِ التي تُجْمَعُ فيها مع بعضِ الإستثناءاتِ الخاصَّةِ[32]، وتحوَّلَتْ طرطوسُ إلى مركزِ أبرشيّةٍ للأُسْقُفِ الموافِقِ لمركَزِ رئيسِ فرسانِ الهيكل المُستَقِّل عن مركَزِ إنطاكيّةَ واللاذقيةَ .[33]

---

[29] Enlart, Camille: *Les monuments des Croisés dans le Royaume de Jerusalem,* "architecture religieuse et civile", vol. II, Paris, 1928, p; 400.

[30] Rey,G: *Artchitecture militaire*: étude sur les monuments de l'architecture militaire des Croisés en Syrie et dans l'ile de Ghypre, Paris, 1871, p: 71

[31]Barber, Malcolm: *Templarios, la nueva caballerfa, Barcelona*, 2001,p; 98, 372 .

[32]Barber, Malcolm: *Templarios, la nueva caballerfa, Barcelona*, 2001,p;126 .

[33] Cahen, Claude*: La Syrie du Nord a l'epoque des Croisades et la Principauté Franche d'Antioche*, Paris, 1940,p; 317.

أمّا بالنسبةِ لقلعَةِ فُرْسانِ الهيكلِ الواقِعَةِ في الجُزْءِ الشَّماليّ الشَّرقيّ من مدينةِ طرطوسَ القديمةِ، يفصلُهُ عنها خَنْدَقٌ واسعٌ يُجْتَازُ بِطَرِيقٍ يؤدّي إلى المدخلِ الوحيدِ للقَلْعَةِ الذي يُفْضِي بِدَوْرِهِ إلى بُرْجٍ كبيرٍ لايزالُ قائماً لليوم، أمّا المدخَلُ فهو مُحَصَّنٌ بشكلٍ كبيرٍ، وللقَلْعَةِ سوران، الأوَّل يشكِّلُ خَطَّ الدِّفاعِ الأوّلِ، ويتألّفُ من أحجارٍ ضَخْمَةٍ، وفيه أماكِنُ للرَّميّ وطريقٌ دائريٌ وعدَّةُ أبراجٍ بارزَةٍ، أمّا السّورُ الثّاني فهو أعلَىْ من الأوّلِ فقد كانَتْ فيه نوافِذُ بارزةٌ، ومن أهمِّ أقسامِ القلعَةِ: الكنيسةُ، قاعةُ الفرسانِ الكبرى، والحصن[34].

أمَّا بخصوص هؤلاءِ الفرسانِ، فَلِسُوْءِ الحظِّ لاتوجَدُ قائمَةٌ بأسماءِ رؤساءِ طائِفَةِ الهيكل في طرطوس، ولا سِجِلاَّتٌ تاريخيَّةٌ تمكِّنُنَا من سَرْدِ التّاريخِ الدّاخليّ لهذهِ الطائفةِ في المدينةِ بالتَّفْصِيْلِ، لكنْ هناكَ مَعْلَمٌ تَذْكَاريٌّ آخرٌ يَسْتَحِقُّ الاهتمامَ أُطْلِقَ عليه اسمُ "كنيسة الفرسان"، وتقعُ هذه الكنيسةُ في ساحَةِ المدينَةِ القديمّةِ بين الدونجون والقاعةِ الكبرى، وتتألّفُ من قاعَةٍ واحدةٍ طولانيَّةِ الشَّكْل (29,40x 14,10)م، كانَتْ مُكَوَّنَةً من أربعَةِ أضلاعٍ لمربَّع القُبَّةِ دونَ مِحْرَابٍ، تتميَّزُ هذه الكنيسَةُ بواجِهَتِهَا الأصليَّةِ حتّى اليوم، والتي يصِلُ ارتفاعُهَا حتى(10,70)م، وقَد رُمِّمَتْ بَوابَتُهاْ حديثاً في عام(1992)م إلاّ أنَّها مُتَهَدِّمَةُ السَّقْفِ، وكانَتِ المكانَ الذي يترَدَّدُ عليه الفُرْسانُ بِكُثْرَةٍ وكانَ لديهمُ طقوسٌ وأَعْرَافٌ خاصَّةٌ بهم أذكُرُ منها :

- كانَ يتوجَّبُ عليهم أنّ يَحْضُروا للكنيسَةِ عِدَّة مرَّاتٍ في اليوم لكي يُتَمِّموا واجباتِهِم الدينيّةِ من القُدَّاسات والصَّلواتِ وذلك في الأوقاتِ التالية: منتصفِ الليل، الصّبحِ، السّاعَةَ الثّالثة، الظّهر وبَعدَ الظّهرِ والمساء.
- كانَ على كُلِّ أخٍ من أفرادِ فرسانِ الهيكل أن ينتبِهَ كثيراً لأيّ نَقْصٍ لديهم أو لأيّ لوازمَ يحتاجُهَا أخوتُهُ الّذين كانَ يَبْلُغُ عدَدُهُمْ ستّين فرداً وهم موجودونَ معهم في الهيكل.[35]
- عَدَمُ السَّماحِ للنِّساءِ بالدُّخولِ إلى الكَنيسَةِ بِسَبَبِ مسؤوليَّتهنَّ عن الخطيئةِ الأصليّةِ، وكان الفرسانُ الّذينَ على علاقاتٍ بهنَّ يحاكَمُوْنَ، فَكانَتِ القلعَةُ بمثابَةِ دَيْرٍ لايُقيمُ فيه إلاّ الرجالُ[36]

---

[34] أثناسيو، متري هاجي: **سورية المسيحية،تاريخ وحضارة وعمران**، ص:556.

[35] Dailliez, Laurent: *Les Templiers et les règles de l'Ordre du Temple*, Paris,1972, p;134-135

[36] Dailliez, Laurent: *Les Templiers et les règles de l'Ordre du Temple*, p; 54, 58, 421.

■ الفرسانُ بحاجَةٍ إلى إذنٍ أَعْلَى لكي يخرجُوا من القَلْعَةِ عَبْرَ بوَّابَةٍ خاصَّةٍ وهو البابُ الأَيْمَنُ، حيث كانوا يُطْرَدونَ من الأخويّةِ إنْ لم يلتزموا بالقوانين وهذه عقوبَةٌ يُثْبِتُها قانونُ "الجريمَةِ الخامسةِ"، التي كانَتْ **الخروجُ من القلعَةِ عَبْرَ بابِ الخروجِ ممنوعٌ.**

■ كلُّ ما في الدّيرِ مُلْكِيَّةٌ مشاعَةٌ، ولا يَسْتطيعُ الرئيسُ أو أيُّ واحدٍ من المسؤولينَ أن يُعْطيَ الإذنَ للُّرهبانِ في امتلاكِ أشياءَ خاصّةٍ ولا أن يمتلكوا ديناراً واحداً، فيجبُ أن تكونَ حياتُهُمْ وفْقَاً للقانونِ مُشْتَرَكةً ومتقشِّفَةً، فعليهم أن يتناوَلوا الطّعامَ في مَكَانٍ مُشْتَرَكٍ عُرِفَ باسمِ قاعَةِ الطّعامِ، وأنّ يشتركوا في مَهْجَعِ النّومِ الذي يجب أن يبقى فيه النّورُ طولَ اللّيل.

■ لم يَكُنْ بِاسْتِطَاْعَتِهِمْ استخدامُ التّزيينات غيرِ الضروريّةِ في الثّيابِ، كما لم يكن بإمكانِهِمْ وَضْعَ المالِ ولا حَتَّى مصروفُ الجَيبِ تَحتَ تَصرُّفِهِم.حيث كان القانونُ يُهَدِّدُهمْ أنَّه في حال العثورِ على مالٍ مع أحدِهِم عند الوفاةِ دونَ الإذنِ بِحَمْلِهِ، فإنَّهُ سَيُحْرَمُ من الدَّفنِ بالطَّريقةِ المَسيحيَّةِ ومنَ الصَّلاةِ عن روحِهِ كما لو كان عَبداً .[37]

وهكذا عاشَ فرسانُ الهيكلِ في مدينة طرطوسَ الذينَ غادروها إلى الأبد يوم(3-آب-1291)م، وَبِحَسَبِ مصادِرَ مختلفةٍ هَلَكَتْ أخويّةُ الهيكَلُ بِبَطْشٍ من المماليكِ، وأشارَتْ مصادِرُ أخرى إلى أنَّ بعضَ المهزومِينَ أُعْدِمُوا وأُخِذَ الآخرونَ عبيداً، أمّا الذينَ نجحُوا في الفرارِ مُبْحرِيْنَ ليجدِوا ملجأً لهم في قبرص[38].

ومن الجديرِ بالذِّكْرِ وَطَبْقاً لما تناقَلَتْهُ الأحاديثُ أنَّ هؤلاءَ الفرسانِ قد أَخَذُوا معهم صورةَ "السّيِّدةِ العذراء" المشهورةَ من طرطوسَ واحتفظوا بها معهم منذُ هروبِهِم من المدينة سنة (1291)م ويُقالُ إنَّ الأيقونةَ شوهِدَتْ تَذْرِفُ دموعاً وقتَها[39] .

في الواقع إنَّ الشيءَ الوحيدَ المؤَكَّدَ هو أنَّهُمْ منذ هروبِهِم وأثناءَ القرنين الثالثِ عشر والرابعِ عَشر كانوا يعملونَ في ورشاتِ قبرصَ برسم الأيقوناتِ التي يَزْعَمُوْنَ أنَّها نُسِخَتْ عن الصّورةِ التي رسمِها القديسُ لوقا من أجلِ التّصديرِ وهذا هو سببُ وجودِ هذه النُّسَخِ بكثرةٍ في العالم[40].

---

[37] Dailliez, Laurent: p; 147.

[38] Enlart, Camille: Les monuments des Croisés dans le Royaume de Jerusalem, ."architecture religieuse et civile", vol. II, Paris, 1928, p; 405

[39] أثناسيو، متري هاجي:**سورية المسيحية,تاريخ وحضارة وعمران**، ص:556.

[40] Barber, Malcolm: Templarios:*la nueva caballerfa, Barcelona,* 2001,p:305, 312-313

وفي سنة (1367)م، أبحَرَ ملكُ قبرصَ بطرسُ الأوّل بجَيشِهِ قاصداً طرطوسَ، فاحتلّها ونقلَ أبوابَ كاتدرائيَّتِها إلى قبرصَ وحوَّلها إلى ترسانَةٍ بحريّةٍ، وقبل إنسحابِهِ منها أضرَمَ النِّيْرانَ فيها وأحرَقَها، ولكنّهُ توفيَّ قبلَ أن يَصِلَ إلى مملكَتِهِ، وخلال عام(1369)م دخلَ الملكُ فاماغوستا(Famagust) المدينةَ وخرَّبها فانحسَرَتْ أهميّةُ المدينةِ وكاتدرائيَّتِها، كما عُثِرَ على كنيسةٍ ثانيةٍ في ساحَةِ القلعةِ نصف سطحها مهدّم وهي قيدُ التَّرميم[41].

أمّا **أرواد** فقد دخلتها النصرانية منذ أوّل عهدها، واشتهرت أيضاً بتقليد يقول أن الرسولين بولس وبطرس قاما بزيارتها، كما ورد في تاريخ "مار ميخائيل السرياني الكبير" أنّ الرسول تدّاوس قد بشّر بالدين المسيحي في جبلة، ومات رجماً ودفن في أرواد بعد أنَ بشّر فيها[42].

كما ورد في "المواعظ الكليمنتية المزوّرة (Clementine)، أنّ بولس الرسول في طريقه إلى روما توقف في الجزيرة وأبدى إعجابه بالتماثيل الوثنية الفنية التي زيّنت معابدها وساحاتها وخاصةً المنحوتات من روائع النحاتين اليونانيين الشهيرين فيدياس(**Phidias**) وبراكستيل (**Praxitèle**)، وأنَّ تلاميذ بطرس الرسول طلبوا منه أن يسمح لهم بالمرور بالجزيرة لمشاهدة روائع فيدياس الفنية[43]، لكن ذلك دون أدنى شك اختلاق حدث حوالي العام (230)م[44]، حيث ورد في المَجْمَع الإنطاكي أنّه قد تمّ تحويل أنتارادوس إلى الديانة المسيحية لكونها أحد الأمكنة التّي تشكلّت فيها المجامِعُ المسيحيّةُ، أمَّا أرادوس فلا تظهَرُ بين الأمكنةِ التي زارَهَا الرسولُ بولس[45].

---

[41] يعقوب، الياس: المدن الساحلية السورية المسيحية، ص111 .

[42] يعقوب، الياس: المدن الساحلية السورية المسيحية، ص104 .

***المواعظ الكليمنتيّة:** هي من الوثائق المسيحية الأولى التي دونت في سوريا في مطلع القرن(3م)، وهي عبارة عن روايات نادرة، خيالية وطريفة.

[43] أثناسيو، متري هاجي: **سورية المسيحية,تاريخ وحضارة وعمران**، ص560.

[44] Rey-Coquais, Jean-Paul: *Inscriptions grecques et latines de la Syrie*, VII, Arados et regions voisines, Paris, 1970, p; 28, 29, 257.

[45] Eusebio de Cesarea: *Historia Eclesidstica*, I. Texto bilingue, introduccion y notas de Argirniro Velasco-Delgado, Madrid, 1997, p;124.

إذ انتشرَتِ المسيحيّةُ في هذه الجزيرة على حساب العبادةِ الوثنيّةِ، فكان لجماعَتِهَا المسيحيّة أسقفٌ يديرُها ويشرفُ عليها، ولكنْ لمّ يُذكَرْ اسمُ أُسقُفِها من بينِ أسماءِ مجمَعِ نيقيةَ المسكونيّ الأول في سنة (325)م بل وَرَدَ اسمُ كسينوذوروس أُسقُفِ طرطوس.

ومن ثم وَرَدَ في أعمالِ مَجْمَعِ القسطنطينيّةِ المسكونيّ الثّاني سنة (381)م اسم موقيموس أسقفاً لأرواد، ولاذِكْر لإسمِ أُسقُفِ طرطوس، ولقد تبيَّن من هذا أنَّهُ كانَ يوجَدُ أُسقفٌ واحدٌ يُشْرِفُ على طرطوسَ وأروادَ يُدعى مرّة أُسقف طرطوسَ وأُخرى أُسقف أرواد، وذلك حتى القرن الرّابع حيث استقلّتْ أروادُ مدنيّاً وأصبح لها أسقفيّةٌ مستقِلَّةٌ عن طرطوس وتَبِعَتِ الأسقفيّتانِ لِصورَ، ومن أساقفة أرواد بعد تلك الفترة :

●**موسايوس:** أسقُف أرواد وطرطوس شارك في431/6/17 بالمجمع حول قضايا الأساقفة

●**بولس:** الذي شارك في 451/10/8/ بالمجمَعِ المسكونيِّ الرّابع في خَلقيدونيّة.

●**اسينكراتيوس:** الذي شارك في553/5/5/بالمجمع المسكونيِّ الخَامسِ في القسطنطينية.[46]

أمّا أسقفيّةُ طرطوس التي عُرِفَتْ تحتَ اسم "**انتارتوس**" فقد امتدَّتْ حدودُ أُسقفيّتها من نَهر السّوسيّةِ حتّى نهر مرقيّة، ومن أساقفتها:

●**كرتيوريوس:** الذي ورَدَ ذِكْرُهُ سنة(356) في كتاب لأثناسيوس أُسقُفَ الاسكندريّة.

● **بولس** الأُسقُف الذي حَضَرَ المجمع سنة 445 [47]

●**الكسندروس:** الذي حضَرَ المجمعَ المسكونيِّ الرّابِعَ في خلقيدونيّة في 451/10/8/

●**زاسيموس:** الذي حضَرَ المجمع المسكونيِّ الخامس بالقسطنطينيّة في 553/5/5/.[48]

وفي النّصف الثّاني من القرن السّادس، أُلْحِقَتْ أرواد بطرطوسَ روحيّاً تحتَ إدارَةٍ واحدةٍ، حيث لانَجِدُ ذِكراً أيضاً لأبرشيّةٍ لاتينيّةٍ في أروادَ إبّانِ الاحتلال الصّليبيّ.

أمّا الأوابدُ المسيحيّة فقد اندَثَرَتْ كلُّها في الجزيرةِ، لكنْ مِنَ المُثيرِ للانتباه هو وجودُ شارعٍ في أرواد يُطلَقُ عليه حتّى اليوم اسمُ (شارع مار تقلا) وفي نهايتِهِ كنيسةٌ صغيرةٌ حوِّلَتْ إلى منزلٍ.[49]

---

[46] رستم (د.أسد): **كنيسة مدينة الله العظمى إنطاكية**، ج1،ص382

[47] بابادوبولس (خريسوستمس): **تاريخ كنيسة مدينة الله العظمى إنطاكية**، منشورات النور،ج1، ص21.

[48] رستم (د.أسد): **كنيسة مدينة الله العظمى إنطاكية**، ج1،ص382

[49] يعقوب، الياس: **المدن الساحلية السورية المسيحية**، ص105

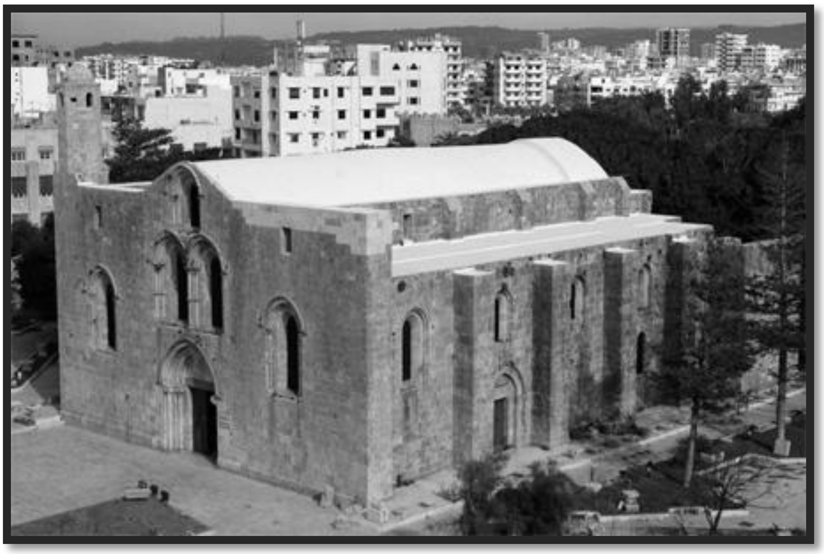
وعندما دخلَتْ سورية في **الفتوحاتِ العربيّةِ** سنة(683)م، دخل معها الدّينُ الإسلاميّ إلى المنطقة، لكن لم يكن لطرطوسَ أهميّةٌ في هذه الفترة، إذ دُمِّرَتْ وتُرِكَتْ مهجورةً ولكنّها اشتُهِرَت باحتوائِها المخطوطةِ الأصليّةِ من قرآنِ الخليفَةِ عثمانَ بنِ عَفّانَ صهر الرّسولِ ﴿ص﴾[50]، وهكذا حَلَّتْ الدّيانَةُ الجديدةُ محلَّ التَّكريسِ للأَيقونَةِ و حُوِّلَتِ الكنيسةُ إلى مَسْجِدٍ ومع الزَّمن توقَّفَ دَورُها كمركزِ عبادَةٍ إسلاميّةٍ واستُعْمِلَتْ كإسطبلٍ ومستودَعٍ لكنْ مالَبِثَ أنّ عادَتْ لِتُصْبِحَ مَسْجِداً عام(1851)م، وأُضِيْفَتْ لها مئذنةٌ مكانَ بُرْجِ الجَرَسِ المُدَمَّر.

وأثناءَ فَتْرَةِ الحِكْمِ العثمانيّ(1416-1918)م،أصبحَتْ تورتوسا "قصبةً" تابعةً لـ"سَنْجَق طرابلس" وعُرِفَتْ باسم "طرطوس، تعداد سكّانها (2000) نسمة، واستُخْدِمَتْ كموقعٍ عَسكَرِيٍّ عُثْمانيّ حتى النّصفِ الأوّلِ من القرن(19)م، إذ قُتِلَ قسمٌ من السُّكانِ وهَجَرضها القسمُ الآخرُ فلم يَبْقَ فيها أحدٌ، فتحوَّلَتْ إلى منطَقَةٍ مهجورةٍ بسببِ الصِّراعِ المُسْتَمِرِّ قَبْلَ الفِرَنْجَة وبعدهم، فكانَتْ طرطوس مأهولَةٌ بِعَدَدٍ قليلٍ جداً من العائلاتِ المسيحيّةِ والمُسْلمةِ، تعيشُ ضِمْنَ مِنْطَقَةٍ تُسمّى "الخَراب"، وتقتصِرُ على حَييّن هُما:(حيّ خراب إسلام) و(حيّ خراب مسيحية) وتَشيرُ كَلِمَةُ خَرَاب على وَضْعِ المدينَةِ المُحزنِ في ذلك الوقتِ، وكان ذلك حتى وَقْتٍ قريبٍ (الخمسينات من القرن العشرين) إذ أُعْطِيَتِ المِنْطَقَةُ حُكْماً ذاتيّاً. [51]

هذه هي طرطوسُ التاريخيّةُ بِتَفَاصيلها وآثارِها وأبنِيَتِها التّاريخيّةِ الموزَّعَة على كاملِ المدينَةِ والتي سَطَّرَتْ صفحَاْتِ تاريخِهَاْ العَرِيقْ بِدْءَاً مِن الفينيقيّن مُروراً بالحضاراتِ اليونانيّةِ والرومانيّةِ والبيزنطيّةِ وصولاً إلى الحضارة الإسلاميّةِ، شاهدٍ حَيٍّ على عَرَاقَتِهْا وغِنَاهَا الحَضاريّ .

[50] Demonbynes, Gaudefroy: *La Syrie a l’époque des Mamelouqs d’après les auturs arabes*, Paris, 1923, p;161

[51] أثناسيو، متري هاجي: **سورية المسيحية,تاريخ وحضارة وعمران**، ص 550 .



الشكل 4: كاتدرائيّة سيّدة طرطوس (المتحف اليوم)

الشكل 5: المذبح الأول للكنيسة موضع الأيقونة

الشكل 6: كنيسة الفرسان من الداخل في طرطوس القديمة

الفصل الثانـي

"فَنّ الأيقونة"

أ: ولادة فنّ الأيقونة ومراحل تطوره عبر التاريخ:

إنَّ كلمة أيقونة "IKONA"، هي تَعْرِيْبٌ لِكَلِمَةٍ يونانيّةٍ وتعني الصّورَةَ وهي أيضاً الشَّبَهُ والمِثْلُ إذ جاءَتْ هذه التَّسميةُ عندَ أفلاطون لأنَّ المعرِفَةَ عِنْدَهُ تكونُ بتذكُّرِ المَثَلِ الإلهيّ فكُلُّ شيءٍ محسوسٌ لهُ أساسٌ في عالَمِ المَثَلِ[52]، وفي الاصطلاح المسيحيّ هي صورةٌ تُمَثِّلُ شخصاً أو مشهداً مقدسَّاً مرسوماً بالألوان وِفْقَ أساليبَ وتقاليدَ خاصّةٍ، وكانت تُطْلَقُ على كل صورَةٍ تُوَقَّرُ سواءَ صُنِعَتْ بالدّهانِ أو من الفُسَيْفُساء أو منْ موادٍ أُخْرَى مثلِ المينا، الفِضَّة، الزُّجاح أو حتّى إذّا صوِّرَتْ على الورقِ، ولكنْ يُطلق هذا المصطلح اليوم فقط على الألواحِ الخشبيّةِ القابلَةِ للنَّقْلِ والتي تُزَيِّنُ الكنائسَ وبيوتَ المسيحيينَ وخاصّةً الشّرقيّنَ منهم، وتَجدُرُ الإشارَةُ أنَّهُ لافرْقَ بين المدلولِ الحديثِ والمدلولِ القديمِ الأعمّ، لأنَّ جماليّاتِ هذا الفَنّ و وظيفَتَهُ الرّوحيّةَ واحِدَةٌ، لكنَّ الأيقونَةَ الخشبيَّةَ أصبحَتْ تَخْتَلِفُ بطريقَةٍ رَسْمِهَا، موادِهَا و برسَّامِيْها[53]، فقد مَرَّ فَنُّ الأيقونَةِ المسيحيّ عَبْرَ تاريخِهِ بمراحِلَ عدّةٍ تِبْعَاً للظّروفِ التّاريخيّةِ والأقليميّةِ تنقّلَ خلالَهَا من الرّمْزِ وصولاً إلى الأيقونة الكاملةِ، **ففي القرونِ المسيحيّةِ الأولى** تَمَّ تكييفُ هذا الفنِّ ليكونَ أداةً تعليميّةً للجماهيرِ من أجلِ أن تَصِلَ تعاليمُ الدّينِ الجديدِ إلى أُوْلَئِكَ الّذين كانُوا من الأُميين أو الأقلَّ حظّاً ماليّاً، حيثُ كانَ من المستحيلِ لدى الشَّخصِ العاديّ امتلاكُ نسخَةٍ خاصّةٍ به من التّوراةِ أو الإنجيلِ وسائرِ الكُتُبِ لارتفاعِ تكاليفِ النَّسْخِ حينَها، فَتَحدَّتِ الكنيسةُ هذهِ المُشكلةَ عن طريق هذا الفنّ الأيقونوغرافيّ لِيُصبِحَ بِمَثابَةِ لُغَةٍ مُصَوَّرَةٍ مُشْتَرَكَةٍ لدى جميعِ المسيحيينَ وبالرَّغْمِ من هذا فلم يَنْتَشِرْ هذا الفنُّ بسهولَةٍ في بداياتِ المسيحيّةِ لأنَّ النُّفورَ من العالمِ الوثنيّ لم يُساعِدْ فنَّ التّصويرِ الأيقونوغرافيّ، فقد اعتبَرّ المسيحيّونَ الأوائلّ أنَّ الصّوَرَ شَكلٌ من أشكالِ الوثنيّةِ و رَأَوْا في أيِّ تصويرٍ فنيٍّ للشَّخْصيّاتِ السّماويّةِ عودَةً إلى الوثنيةِ، لكنَّ هذهِ الحساسيّةَ الشّديدَة للتّصوير لَمْ تَمْنَعَ من ظُهورِ تعبيراتٍ فنيّةٍ رمزيّةٍ جديدةٍ عَبَّرَتْ عنِ الرِّسالَةِ الّتي حَمَلَتْهَا المسيحيّة.

[52] خضر ،جورج: لاهوت الأيقونة، محاضرة ألقيت في مؤتمر"الروحانية واللاهوت الأرثوذكسي"، قبرص 11-10-1984.

[53] Weitzmann,Kurt: *The Icon*, Holy Images-Sixth to Fourteenth Century. New York: George Braziller, 1978, p;7 .

وقد كانَ لِاحْتِكَاكِ الكنيسةِ النّاشئَةِ بالحضاراتِ المَحَلِّيّةِ للإمبراطوريّةِ الرومانيّةِ دورٌ ساهَمَ في قَبُوْلِ تِلكَ الرّموزِ وإعطائَهْا مفهوماً مسيحيّاً.

أمّا بدايةُ عُصْرِ هذا الفنِّ فيؤرَّخُ مع إطلالَةِ القرن الثّاني وتُقْسَمُ التّطوراتُ التي مرَّ بها إلى المراحلِ التّالية:

1:المرحلة الأولى: مرحلة الرموز (Period Of Symbols) من القرنِ الثّاني إلى الرّابعِ الميلاديّ

وهي مرحَلَةُ الدَّعْوَة المسيحيّة السّرِيَّةِ، حيثُ كانَتِ المسيحيّةُ موضِعَ اضطهادٍ من قِبَلِ الإمبراطوريّةِ الرومانيّةِ، وخاصَّةً في ظِلِّ حُكْمِ كُلٍّ من نيرون(Nerón) (64)م، وحكم فاليريان(Valerian) (357)م، وديوكليتيان(Diocletian) (284)م، إذ نشأَتِ المسيحيّةُ في أوساطٍ وثنيّةٍ أوصاهُمْ فيها الله أنْ يتجنّبوا الصُّوَرَ والتّماثيلَ وأنْ يؤمنوا بإلهٍ غيرِ منظورٍ(خروج 4:20-5)، لكنَّ الإيمانَ الجديدَ بدأَ ينتشِرُ بِسُرْعَةٍ بينَ الأوساطِ الوثنيّةِ ومع أنَّ الكثيرَ من المسيحيينَ استُشْهِدوا لِرَفْضِهِم السُّجودِ أمامَ الأصنامِ وصورِ أباطِرَةٍ أعلنُوا أنفُسَهُمْ آلهةً، لكنَّ المسيحيّينَ الجُدُدَ وخصوصاً الّذين من أَصْلٍ وثنيٍّ لم يمتَنِعُوا عن استعمالِ صُوَرٍ هي بمثابَةِ رموزٍ تَدُلُّ على إيمانِهِم[54]، فكانَتْ هذه المرحلةُ فترةَ اضطهادٍ مريرَةٍ للمسيحيّينَ، إذْ كانوا يجتمِعُوْنَ بالّسرِّ، ويعقِدونَ اجتماعاتِهِم الدينيّةِ في أمكِنَةٍ تحت الأرضِ أُطلق عليها إسم الدّيماس أو الكاتاكومب (نسبةً إلى أحدِ القديسينَ الملّقبِ بكاتاكومبس)، وكانَتْ هذه الديماسُ نموذجاً مُعَبِّراً عن العناصرِ الفنيّةِ الّرمزيَّةِ الأولى التي استخدمَها المسيحيونَ للتَّمْويه[55]، فابتداءً من النّصفِ الثّاني للقَرْنِ الثّاني الميلاديّ نَجِدُ المواضيعَ الأُسطوريّةِ الوثنيّةَ مستَخَدمةً من قِبَلِ المسيحيينَ بعدَ إعادَةِ صياغَتِهْا بما يلائِمُ المُعتقد الديني، ففي ديماميس(بِرِسقِلَّة-Priscilla) برومة نَجِدُ رَسماً لشابٍّ حليقٍ يرتدي قميصاً قصيراً مشدوداً بزّنار، و يحملُ حَمَلاً على كَتِفَيهِ، وهذه الصّورةُ تُمثِّلُ الإلهَ هرمس.

---

[54] حلاّق، سامي اليسوعي: **صُورَةُ المَسيح في الفَنّ البيزنطيّ**، موسوعة المعرفة المسيحية، قضايا6، دار المشرق، بيروت 1997، ص6.

[55] ديورانت، ويل: **قصّة الحضارة**، "الفن المسيحي" ، المجلد3،ج3،ف5، ص 286

لكنَّ المسيحيينَ أخذوا هذا التَّصويرَ واستخدموه للإشارةِ إلى السيّد المسيحِ الذي ظَهَر في الكِتابِ المُقدَّس كرمزٍ للّراعي الصّالحِ[56]، كما ظهَرتِ الصّورُ المستقاةُ منَ التّوراة على اعتبارِ أنَّ المسيحيّةَ لم تَنْفَصِلْ في بدايَتِهَا تماماً عن اليهوديّةِ، حيثُ ظَهَرَ تمثيلُ مشاهدَ لتضحيةِ ابراهيمَ بإسحاقَ، ودانيالَ النبيّ في جُبِّ الأسودِ وغيرِها[57]، كما عُثِرَ على جداريّةٍ تُمَثِّلُ حَدَثَ الميلادِ يعودّ تاريخُها إلى القرنِ **الثّالثِ الميلاديّ**[58]، إذ ظهرَتْ صورةُ السيّدة العذراء منذُ ذلكَ الوقتِ أيضاً، حيثُ عُثِرَ في دياميسِ روما على أكثرِ من خمسينَ رَسماً جداريّاً يُظْهِرُ أُمّاً تَحْمِلُ طفلاً .[59]

وفي بلادِنا، هناكَ نماذجُ عديدةٌ تعودُ إلى بداياتِ هذا الفنّ، حيث توجَدُ في صالحيّةِ الفراتِ (دورا أوروبس-Doura-Europos)، أولُّ نماذجَ للفنّ المسيحيّ الذي يعودُ إلى بداياتِ القرن الثالث الميلاديّ، إذ يعودُ تاريخُ الرّسومِ الجداريّةِ التي تُزَيِّنُ جُدرانَ أماكِنِ العبادةِ في دورا أوروبس للفتراتِ مابين (265-230)م، ولا يختلف أسلوب الرسوم الجدارية التي عثر عليها في المدافن التدمرية عن جداريات دورا أوربوس، فالرسوم التي وجدت في مدفن الأخوة الثلاث والتي ترجع إلى النصف الثاني للقرن الثاني الميلادي تمثّل تباشير ظهور فن الأيقونات المسيحية.[60]

أمّا فيما يتعلَّقُ بالرّموزِ التي ارتبَطَتْ بنشر الدّعوةِ المسيحيّةِ فقد ظهرَتْ بكثرَةٍ وبأشكالٍ مختلفةٍ حَمَلَتْ في مضمونِها معاني خفيّةً حتّى أصبحَتْ جُزْءاً لا يتجزّأُ من الفَنِّ المسيحيّ ومن أهمِّ الإشاراتِ والرّموزِ التي اتّخذَها المسيحيّونَ أذكُرُ:

- **الطّاووس (peacock)**: في كلّ سنةٍ عندّ اقترابِ فصل الشّتاءِ يَسْقُطُ ريشُهُ ليستعيدَهُ في فصلِ الرّبيعِ، *فهو* رمزَ الرّبيعِ والجمالِ وقيامَةِ الأجسادِ والخُلودِ، فكانَتْ صورتُهُ من الرّموزِ الخفيّةِ التي استخدَمَهْا المسيحيّونَ الأوائلُ للدّلالةِ على وجودِ اللهِ الدَّائمِ و خلودِ النَّفس .[61]

---

[56] الزيباوي، محمود: " في مقام الصورة وتجلياتها"، **جريدة النهار**، الملحق2، أيلول 1997، ص1.

[57] اسبر، سابا: **الأيقونة، البنية الداخلية والبعد الروحي**، رسالة إجازة في اللاهوت، جامعة البلمند، معهد القديس يوحنا الدمشقي اللاهوتي، دار الطباعة القومية بالفجالة، القاهرة 1992، ص2.

[58] N.Kondakov; *L`iconographie de la mere de Dieu*, St-Petersbourg,1911, p;38

[59]حلاّق، سامي اليسوعي: **العذراء والطفل في الفنّ البيزنطيّ**، موسوعة المعرفة المسيحيّة، مريم العذراء6، دار المشرق، ط1، بيروت 1996، ص 32.

[60] أثناسيو،متري هاجي- خيّاطة، سمير أنطون: **أيقونات دمشق**، 2002، ص118

[61] أثناسيو، متري هاجي:**سورية المسيحية،تاريخ وحضارة وعمران**، ص122.

■ **البيضة(Egg)**: وهي من أصلٍ وثنيّ كلاسيكيّ، نَجِدُهَا في الفنّ المسيحيّ حيثُ ظهرَتْ في العديدِ من كنائسِ القرنِ الرّابعِ وترمُزُ إلى الولادَةِ والحياة.

■ **السّمكة(Fish)**: وكانَ هذا الشّعارَ الأكثرَ انتشاراً، حيثُ كانَتْ رمزَ إيمانِ المسيحيينَ وإشارةً إلى عقيدتهِم، وابتُكِرَ هذا الرّمزُ من العبارَةِ اللاتينيّةِ القائلةِ: " ΙΗΣΟΥΣ ΧΡΙΣΤΟΣ ΘΕΟΥ ΥΙΟΣ ΣΩΤΗΡ "، أيّ "يسوع المسيح ابن الله المخلّص" وتلفظ "Iesos Christos Theou Uios Soter" ومجموع الحروف الأولى لهذه الكلمات هي"I–CH–TH–U–S " وتشكّلُ اللّفظَ اليونانيّ (Ichthus–إختوس) ومعناهُ السّمكة[62]، وكثيراً ماعُثِرَ على هذه الكلمةِ مَنْقُوْشَةً على نَجَفَاتِ البيوتِ والنّواويسِ المسيحيّةِ، ولعلّها كانَتْ كلمةُ السرّ مابين المسيحييّنَ للتّعريفِ بهويّتِهِم الدّينيّةِ بشكْلٍ رمزيّ أيّامَ الاضطهاد، هذا بالإضافةِ لارتباطه ببعضِ مُعْجزات السيّدِ المَسيح.[63]

■**الحمامة(Dove)**: منذُ العهدِ القديمِ كانَتِ الحمامَةُ رمزاً للسّلام، إذ تظهَرُ في مَشْهَدِ سفينةِ نوح كرسولٍ للسّلام تَحْمِلُ بمنقارِهَا غُصْنَ الزّيتونِ، كما استُخْدِمَت في العهدِ الجديد للدّلالَةِ على الرّوحِ القدسِ وأثناء حَدَثِ البِشارة وعمادِ المسيح، وهي تُشِيْرُ إلى السّلام وبَدْءِ حياةٍ جديدة.

■ **الكرمَة(grapes)**: هي شجرة الحياة وترمُزُ إلى الرَّخاءِ حتى أنَّ السيّدَ المسيح شبَّهَ ذاتَهُ بالكرمَةِ في الكتاب المقدَّس عندما قال "أنا الكرمَةُ الحقيقيّةُ وأبي الكرّام"، وأيضا في قولهَ "أنا الكرمَةُ وانتمُ الأغصان"، (يوحنا1:15)، وتشيرُ أيضاً إلى دَمِ السيّد المسيح.[64]

■ **السفينة (Ship)**: وترمز إلى الكنيسة.

■ **الصّليب(Cross)**: رَمْزُ السيّدِ المسيح وأصبَحَ علامَةً فارِقَةً للمسيحييّنَ، ولقد اتَّخَذَ أشكالاً عِدَّةً منها الصّليبُ ذو أربعة الأضلاع أو ثمانية الأضلاع أو متخفيّاً بإشارَةِ المونوغرام (Monogram)، والّتي تَضُمُّ الحرفينِ الأوليّنِ من اسم السيّدِ المسيح باليونانيّة (خريستوس) وهما (XP) متداخلانِ ببعضِهِما على شَكلِ صليب، أو حرف(T) اليونانيّ بالإضافَةِ إلى أكثرِ من (18) نوعاً من الصّلبانِ ذاتِ الدّلالاتِ المُختَلِفَة.

---

[62] رستم، أسد: **الروم في سياستهم وحضارتهم ودينهم وثقافتهم وصلاتهم مع العرب**، ج1، منشورات المكتبة البولسية، ط2، لبنان 1988، ص42.

[63]حلاّق، سامي اليسوعي: **رمز السمكة عند المسيحيّن**، موسوعة المعرفة المسيحيّة، دار المشرق، ط1، 1994، ص5.

[64] ساعاتي، نجيب ميخائيل: "الرموز المسيحيّة الأولى" **مجلة النعمة**،السنة الرابعة، أيلول 1963، العدد31، ص11.

▪ **الكريسم (CHRISMON)**: وتعني رمزَ اسمِ المسيح باليونانيّةِ، ويُرْمَزُ له بأشكالٍ متعددّةٍ منها حرفان (XP)، وأحياناً كُتِبَ الحرفان الأوّلُ والأخيرُ من الأبجديّةِ اليونانيّةِ وهما الألفا والأوميغا(Λ,Ω) ويرمزان إلى الطّبيعة الأبديّةِ للمسيح، حيثُ جاءَ في نصوصِ الأناجيلِ على لسانه " أنا الألفُ والياء، البدايةُ والنهايةُ، الأوّلُ والأخيرُ"، (سفر الرؤيا 1:8)

▪ **طير العنقاء(phoenix)**:عاشَ طَيْرُ العنقاء بحسب أُسطورةٍ قديمةٍ في المنطقةِ العربيّةِ، ويرمُزُ إلى العِفَّةِ لكونهِ يتكاثَرُ بدونِ حُبٍّ غريزيٍّ ويَجِدُ لذَّتَهُ في الموتِ، فعندما شَعَرَ بدنوّ أجَلِهِ ترَكَ موطِنَهُ واتَّجَهَ إلى فينيقيا ثمَّ إلى مَعْبَدِ الإلهِ رع في هليوبوليس(مصر)، ليحرُقَ نَفَسهُ على مَذْبَحِ التَّقْدِماتِ، وفي الغَد يرى الكاهِنُ في الرّمَادِ دودةً تنبُتُ لها أجنحةٌ، وفي اليومِ الثّالثِ يعودَ الطَّيرُ المُنْبَعِثُ إلى بلدِهِ الأصليّ، فالولادَةُ الجديدةُ لِطيرِ العنقاءِ ترمِزُ إلى الحياةِ من بَعْدِ المَوتِ من جديدٍ وباستمرارٍ، لذلك قامَ المسيحيّونَ بإحياءِ هَذهِ الأُسطورةِ واستخدَمُوْهَا لتَرمُزَ إلى السيّدِ المسيحِ لموتِهِ وانبعاثِهِ في اليوم الثّالث.

▪ **الأفعى(Snake)**: هذا الرّمْز مأخوذٌ من العهدِ القديمِ للدّلالةِ على السيّد المسيحِ وترمُزُ إلى الشّفاء والخلودِ، فهي باقيةٌ ولاتموتُ أبداً وأنَّ حياتَهَا تَتَجَدَّدُ مع تَجدُّدِ جِلْدِهَا كُلَّ عام، فاتُخِذَتْ عندَ الفراعِنَةِ شِعاراً للحمايَةِ من الأرواحِ الشّرّيرَةِ، وعندَ اليهودِ كانَتْ رَمزاً للحِكْمَةِ، أمّا عِندَ الإغريقِ فمثلّتِ الطِّبَّ والحِكمَة، ومع بدايَةِ الدّينِ المسيحيّ اتُّخِذَ رَمْزُ الأفعى للدّلالةِ على أماكنِ العِبادَةِ المسيحيّةِ ومداخِلِهَا السريّةْ. [65] (الشكل7)

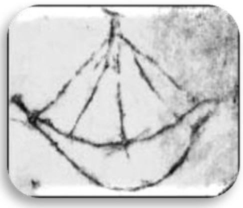
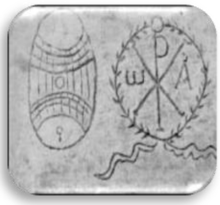
هذا بالإضافةِ إلى العديدِ من الرموزِ الأخرى التي ظَهَرتْ في الكتاباتِ والنّقوش التي وجدت على نَجَفَاتِ أبوابِ البيوتِ المسيحيّةِ والكنائسِ والأديرةِ والمدافنِ من أمثالٍ وأدعيةٍ ونصوصٍ من الكتابِ المُقدَّس مقرونةً بأسماءٍ وتواريخَ لِتُعْطي الأبنيةَ المسيحيّةَ حيويّةً ولِتُحَمِّلِهَاْ عِبرَاً من الحياة، وقد شكلَّتْ هذه الكتاباتُ فيما بعد عِلْماً قائماً بذاتِهِ عُرِف بعِلْمِ السيمياء أو السيميولوجيا* .[66]

---

* علمَ السيمياء: هو العلم الذي يدرسُ الرمزية في كل الإشاراتِ والعلاماتِ والدلالاتِ مثلَ دراسة الرسوم والصور والرموز واللغة بما فيها من إشارات بناها الإنسانُ عبرَ التاريخ بهدف التفاهم والتعبير بعد الإتفاق على دلالاتها ومقاصدها التي بفضلها يتحقق التواصل.

[65] أثناسيو، متري هاجي: **سورية المسيحية,تاريخ وحضارة وعمران**، ص124.

[66] Ferguson, George; *"Signs & Symbols in Christian Art*", New York, Oxford University Press, 1954, p;8.

5Fish السمكة	**4**Phoenix طير العنقاء	**3** grapes الكرمة	**2**Dove الحمامة	**1**Peacock الطاووس
10Ship  السفينة	**9**snake الأفعى	**8**CHRISMON الكريسم	**7**Cross الصليب	**6**Egg  البيضة

الشكل 7: بعض الرموز المسيحيّة الأولى التي اتخذها المسيحيون أثناء فترة الدعوة السرّية

2.المرحلة الثانية: مرحلة الدعوة الصريحة في ظلّ الرومان من القرن الرابع إلى السادس الميلادي:

وأُطْلِقَ عليها أيضاً مرحَلَةُ أيقوناتِ الكتابِ المقدّس (Period Of Biblical Icons)، حيث في مطلعِ القرنِ الرّابعِ، فُرِجَتْ ظروفُ المسيحيينَ بعد عام (311)م في عهد قسطنطين الأول، وبعد إعلانِ ميثاقِ ميلانو الذي أَقَرَّ للمسيحيينَ الحريّةَ الدينيّةَ في مُمارَسَةِ عقائدهم والسّماح ببناءِ الكنائسِ ونَقَلَ عاصِمَتَهُ إلى الشرق في بيزنطة، كما جَعَلَ المسيحيّةَ ديناً للدّولةِ في مَجْمَع نيقية عام (325)م، وحَرَّمَ التَّبْشيرَ باليهوديّةِ والدِّعايَةِ لها[67]، وعلى أثَرِ هذه الحريّةِ الدينيّةِ تطوَّرَ الفنُّ المسيحيُّ بعد مرحَلَةِ التصّويرِ الرّمزيّ لِيَدخُلَ مرحلَةَ التّصويرِ الكاملِ للوجوهِ، فتراجَعَت الصُّورُ الوثنيّةُ وشخصيّاتُ العهدِ القديمِ أمامَ صُوَرِ السيد المسيحِ وتلاميذِهِ والقدّيسينَ[68]، لكنَّهُمْ في البدايةِ مُثِّلوا بملامحِ أبطالِ حضاراتِ الإغريقِ المنتشرةِ في أراضي الإمبراطوريةِ الرّومانيِّةِ والمُتَدَاخِلَةِ فيها، إذ تأَثَّرَ الفنانُ المسيحيُّ بدايةً بالفنونِ المعاصرةِ له وبشكلٍ خاصٍّ بالحضارَةِ الرّومانيّةِ وبأساليبِهَا المُتَعدِّدة قبلَ أنّ يتبلوَرَ هذا الفَنُّ في صياغَةٍ جديدةٍ[69]، حيثُ صُوِّرَ السيَّد المسيحِ بهيئَةِ شابٍّ جميلٍ جداً، ولاقَتْ فِكْرَةُ المسيح الجميلِ رواجاً كبيراً في الوسط الفنّيّ البيزنطيّ، ولكنَّ الوثائِقَ التي وصَفَتِ السيّد المسيح يُرَجَّحُ أنَّها منحولَةٌ ومن نَسْجِ الخيالِ ولعلَّ أهمَّ أيقونَةٍ للسيّد للمسيح في الفَنِّ البيزنطيّ هي أيقونةُ الوجهِ المُقدَّسِ التي لم تَصْنَعَهَا يَدُ إنسانٍ، حيثُ وَصَلَتْنا عَبرَ العصورِ رواياتٌ مُختلفةٌ عن هذا الحَدَثِ أذكُرُ مِنها قِصّة "الرها" أو قصّة الملكِ أَبْجَرَ التي دُعِيَتْ (المنديلَ الشريف)، إذ يُروى أنَّ أَبْجَرَ ملِكُ الرَّها، سَمِعَ بِمُعجزاتِ يسوعَ المسيح، وكانَ قد أصابَهُ مَرَضُ البَرَصِ فرَغِبَ رَغْبَةً شديدةً في رؤيتِهِ، فأرسَلَ (حنّان) رئيسَ ديوانِهِ المعروف بأنَّهُ كانَ رسَّاماً موهوباً إلى فِلَسْطِيْنَ لِيَستَدعِيَ السيّدَ المسيح إلى الرَّهَا وفي حالِ رَفْضِ الدَّعوَةِ كان المطلوبُ منه أن يَرَسُم وجهَ المسيحِ ويُحْضِرَهَا له بسرعةٍ، لكنَّهُ عندما وصَلَ كان السيّدُ المسيحُ محاطاً بجموعٍ حاشدةٍ تستَمِعُ إلى كلامِهِ، فَلَمْ يَسْتَطِعْ الاقتراب وعندما عَلِمَ السيّدُ بِمحاولاتِهِ استدعاهُ، وسَمِعَ مَطْلَبَهُ، فَغَسَلَ

---

[67] رستم، أسد: **الرّوم في سياستهم و حضارتهم ودينهم وثقافتهم وصلاتهم مع العرب**، ج1، ص55.

[68] الزيباوي، محمود: "فنّ الإيقونة الشرقيّة بين الأصالة والتجديد"، **جريدة النهار**، 1999/6/21، ص12

[69] الزيباوي، محمود: الآلام في الفنّ المسيحيّ من الرمز إلى الإيقونة، **جريدة النهار**، الملحق2، لبنان، نيسان 1999، ص12.

وجهَهُ ونشَّفَهُ بِقُطْعَةِ قماشٍ بيضاء وللحالِ ظَهَرَتْ صورَتَهُ على القماشِ، وأرسَلَها إلى الملكِ الذي آمَنَ بِهِ مُلبيّاً طَلَبهُ، وعندما رآى الملكُ المنديلَ قبَّلَهُ ومَسَحَ بِهِ بدنَهُ ووجهَهُ فَشُفِيَ في الحالِ، واعتُبِرَ هذا الحَدَثُ مُعجِزَةً أثارَتْ دَهْشَةً وتَعَجُّباً لَدَى الشَّعْبِ، وتناقَلَتْها الألسُنُ عِبْرَ الأجيالِ ودَخَلَتْ في التَّقليد.[70]

وخلالَ هذه المرحَلَةِ، ظَهَرَ في الكنيسةِ انشقاقٌ وخلافاتٌ حولَ طبيعةِ يسوعُ المسيح الإلهيّة مابينَ مؤمنِيْنَ ومُعَارِضِيْنَ أثارَتْ عاصِفَةً من الاحتجاج شَمَلَتِ العالَمَ المسيحيَّ بكامِلِهِ وهدَّدَت السِّلْمَ في الولاياتِ الشَّرقيّةِ، لم يتمكَّنْ من استئصالِ بذورِ الانشقاقِ التي استَمَّرَتْ لفترَةٍ طويلةٍ وذلك حتّى انعقاد بيان نيسه(Nicee)عام(345)م، حيث حُلَّتْ مُشْكِلَةُ ماهيِّةِ الثَّالوثِ المُقدَّس عِنْدَ المسيحيينَ، وبدأَ بَعْدَها التّصويرُ الأيقونيُّ بالانتعاشِ بِسُرْعَةٍ، وكانَتِ الموضوعاتُ الدِّينيِّةُ تَعْتَمِدُ على تمثيل حياة السيِّدِ المسيحِ[71].

إذ أنَّهُ مع بدايةِ **القرنِ الخامسِ** بدأَتْ مرحلة التدرج التاريخي لهذا الفن في البعد من الرمز إلى الواقع إذ بدأَتْ صورُ القدّيسينَ والشّهداءَ وحوادِثِ الإنجيلِ بالظُّهورِ[72]، وظلَّ الطِرازُ الهلنستيُّ في الرَّسْمِ هو المُسيطِرُ في الغالِبِ حتّى حلولِ **القرنِ السّادِسِ**، حيثُ ظَهَرَ فَنٌّ أيقونيٌّ مُكَوَّنٌ من مزيجٍ بينَ الفَنّ الرّومانيّ والهلنستيّ والسّوريّ، فَمِنَ الرّومانِ أَخَذَتْ أَنَاقَتَها ومن الإغريقِ تَنَاسُقَهَا وكَمَالَها ومن سورية أخذَتِ الوضعيّاتِ المواجِهَةِ للوجوهِ بعد أنْ جرَّدَتْهَا من التَّماثُلِ والشَّبهِ بإسلوبٍ أنيقٍ، كما شَهِدَتِ الأيقوناتُ تَغَيُّراً في لونِ خَلْفِيَّتِهَا وذلك باستخدامِ اللّونِ الذّهبيِّ بدلاً من اللّونِ الأزرقِ الذي انحصَرَ استعمالُهُ في خلفيّاتِ الرُّسومِ الجداريِّةِ فقط، فكانَتْ كُلُّ هذهِ التّطوراتِ بمثابَةِ روافِدَ التقَتْ وانصبَّتْ في فَنٍّ جَدِيدٍ اعتمَدَ لُغَةَ الصُّوَرِ والخطوطِ والألوانِ نجِدُ آثارَهُ في بورتريهات الفيّومِ بِمِصْرَ وفي جداريّاتِ تدمُرَ وكنوزِ الفُسيفُساْءِ الإغريقيّةِ بالإضافَةِ إلى مُنَمْنَمَاتِ إنجيلِ الرّاهِبِ رابولا السُّريانيّ (السُّوريّ) التي تعودُ للقَرْنِ السّادسِ الميلاديّ .[73]

---

[70] حلّاق، سامي اليسوعي: **صورة المسيح في الفَنّ البيزنطيّ**، موسوعة المعرفة المسيحيّة، قضايا6، دار المشرق، ط1، بيروت 1997، ص11-12.

[71] رستم،أسد: **الرّوم في سياستهم و حضارتهم ودينهم وثقافتهم وصلاتهم مع العرب**، ج1، ص 56-57.

[72] صليب، ماهر: **دليل المتحف القبطي**، منشورات وزارة الثقافة، مصر1995، ص73-74.

[73] فيّاض، اسبيريدون: **الفنّ البيزنطيّ ،الأيقونة**"، منشورات ألف، لبنان 2007، ص6.

3.المرحلة الثالثة: تَشْمُلُ حَرْبَ الأيقونات "Iconoclasm" من القَرْنِ السّابِعِ إلى التّاسِعِ الميلاديّ:

مع بدايةِ هذهِ المَرْحَلَةِ المُتَزَامِنَةِ لانتشارِ الكنائسِ والأيقوناتِ بِكَثْرَةٍ، تَصَدَّرَتْ قَضِيَّةُ صورةُ المسيحِ والقِديسيّنِ واجِهَةُ الحياةِ الدّينيّةِ والمدنيّةِ، لِتُشكّل ساحةً لِطَرْحِ الخِلافاتِ القائمةِ حولَ شَخصِ المسيحِ وخصائصِ طبيعَتِهِ البشريّةِ وصورَتِهِ الماديّةِ، فكانَتْ نتيجَةُ هذهِ الخِلافاتِ حَرباً أهليّةً ومباحَثَةً جَدليّةً في اللاّهوتِ والنّاسوتِ دامَتاْ سَحَابَةَ مئةٍ وعشرينَ عاماً، عُرِفَتْ هذهِ الحربُ باسمِ حَرْبِ الأيقوناتِ أو حَرَكَةِ مقاوِميّ الصُّوّرِ(The Iconoclastic Movement) وهي حَرَكَةٌ دينيّةٌ ظهَرَتْ خلالَ الفترَةِ البيزنطيّةِ وكانَ هدفُهَا تَحْطِيْمَ الصُّوَرَ والتَّماثيلِ والرُّسوماتِ داخِلَ الكنائسَ والأبنيةِ الدينيّةِ فقط.[74]

وانقسَمَ المجتمعُ في هذه الفَترة إلى حِزْبَيْن، **الأوّل** يرفُضُ الصُّوَرَ رَفْضاً قاطِعاً **وآخرُ** يناصِرُها ويُعْلِنُ ولاءَهُ لها، فريقٌ يَتَّهِمُ خَصْمَهُ بالكُفْرِ والتَّجْدِيفِ، والخَصْمُ يَرُدُّ التُّهْمَةَ عليه ويتَّهِمَهُ بالوثنيّةِ والعودةِ إلى عِبَادَةِ الأصنامِ، وتُقسَمُ هذه الحربُ إلى مُدَّتَيْنِ مُنْفَصِلَتَيْن:

الأولى: وتمتدُّ من (726– 780)م، حيثُ بدأَتْ مع هجومِ لاوونَ الثّالثِ ضدّ الإيقوناتِ وانتهَتْ عندما أوقَفَتْ الأمبراطورَةُ إيرينة أعمالَ الاظطهادِ وانعقادِ المَجمَعِ المسكونيّ السّابع.

الثانيّة: وتمتدُّ من (813–843) بدأَتْ عندما قامَ لاوونُ الخامسُ بهجومٍ جديدٍ على تكريمِ الأيقوناتِ واستمرَّ حتى رَدَّتِ الأمبراطورةُ ثيودورا الاعتبار نهائيّاً للأيقوناتِ سنة (843)م وسُمِيَّ هذا الحَدَثُ بانتصارِ الأرثوذكسيّة.[75]

أمّا أسبابُ هذهِ الحربِ الداخليّةِ الطَّاحِنَةِ ظلّتْ غيْرَ واضحَةٍ ولا ثابِتَةٍ، لأنَّ كُلَّ ماوصَلَنا عنها مأخوذٌ من أقوالِ أَحَدِ الخَصْمَيْنِ، فقد ضاعَتِ المُصنَّفَاتُ التّاريخيَّةُ التي عاصَرَتْ هذه الفترَةَ ومابَقِيَ غيرُ صالحٍ للأَخْذِ بِهِ لِمْا يَنْقُصُهُ مِنَ العدالَةِ، فالبَعْضُ يرى أسبَابَهَاْ دينيّةً وغيرُهُمْ يراهَاْ سياسيّةً، والبَعْضُ الآخرُ يرجّحُ السَّبَبَ الحقيقيَّ إلى خوفِ لاوونَ من ازديادِ ثروةِ ونفوذِ الرُّهبان.

---

[74] الطرشان، نزار: المدارس الأساسيّة للفسيفساء الأمويّة في بلاد الشام، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، إربد، 1985، ص10

[75] رستم، أسد: **الرّوم في سياستهم و حضارتهم ودينهم وثقافتهم وصلاتهم مع العرب**، ج1، ص302.

لقد تَعَدَّدَتْ أسبابُ هذهِ الحربِ لكنْ في الواقعِ إنَّ الاعتراضَ على الأيقوناتَ لم يَكُنْ إبنَ ساعَتِهِ، ففي القرنِ الرَّابعِ حَرَّمَ مجَمَعُ ألفيرة (Elvira) المحلَيّ في إسبانيا إقامةَ الصّورِ في الكنائسِ، وفي القرنِ نفسِهِ ظهر أبيفانيوس القبرصي(Epiphanius) أيضاً فمزَّقَ ستاراً في الكنيسةِ لأنّهُ كان يحمل صورة السيّد واحدِ القديسيّن، وفي القرن الخامس اعترض خينائياس أسقف منبج عام (488) على الأيقونات قبل سيامته، أمّا في القَرْنِ السّادسِ فَضَجَّتْ أنطاكيةُ مُستنكرةً إكرامَ الأيقوناتِ، وفي القرنِ نفسِهِ أيضاً حَرَّمَ أُسقُفُ مرسيلية إقامَةَ الأيقوناتِ في الكنائسِ، ومن الجديرِ بالذكرِ أنَّ اليهودَ في الشّرقِ والغَربِ معاً لم يرضوا قطَّ عن شيءٍ من هذا حيثُ أنَّ ناموسَ العهدِ القديمِ يرفُضُ التّصوير بكلّ أنواعِهِ[76]، ففي وصايا الخروجِ، يقول الله تعالى:

" لا يَكُنْ لَكَ آلِهَةٌ أُخرى تِجاهي، لا تَصْنَعْ لَكَ مَنحوتاً ولا صورةَ شَيءٍ مِمَّا في السَّماءِ مِنْ فَوق ولا مِمَّا في الأَرضِ مِنْ أَسْفَل، ولا مِمَّا في المياهِ مِنْ تَحْتِ الأرضِ، لاتَسْجُد لها ولاتَعْبُدها، لأنيّ أنا الرَّبُ إلَهَكَ"(خروج 20: 4-5).[77]

كما أنَّ **القرآنَ الكريمَ** قد عَلَّمَ بأنَّ الأنصاب رِجْسٌ من عَمَلِ الشَّيطَانِ في الآية الثانية والعشرين من سُوْرَةِ المائدةِ في قَوْلِه تعالى:**﴿ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِنَّما الخَمرُ وَالميسِرُ وَالأَنصَابُ وَالأَزلامُ رِجسٌ مِّن عَمَلِ الشَّيطَانِ فَاجتَنِبُوهُ لَعَلَّكُم تُفلِحُونَ ﴾**[78]

وهكذا فإنَّ لاوون الثّالث الأسوري الذي حكَمَ في الفترة مابين (717-740)م، قد قضى السّنواتَ العشرَ الأولى من حكمِهِ في توطيدِ دعائِمِ مُلْكِهِ وفي إخمادِ الثَّوراتِ التي كانَتْ منتشرةً في الإمبراطوريّةِ، مُحاولاً إعادَةَ الطمأنينةِ إلى الولاياتِ التي كانت قد أصبحت مَسْرَحاً للحروبِ ويرى رجال الاختصاص أن الأمويين زينوا بعض قصورهم بما مثل الكائنات الحية. وأنهم لم يتورعوا عن التداول بالعملة البيزنطية التي كانت تحمل رسوم الأباطرة وأن محاربة رسوم الكائنات الحية بدأت في عهد عبد الملك ابن مروان حيثُ أنَّ خلو فسيفساء الجامع الأموي(الكنيسة سابقاً) من رسوم الأحياء دليلاً على بدء محاربة الرسوم في أوائل القرن الثامن[79].

---

[76] رستم،أسد: **الرّوم في سياستهم و حضارتهم ودينهم وثقافتهم وصلاتهم مع العرب**، ج1، ص305

[77] جبّور ،اسبيرو : **دمشق ولاهوت الأيقونة**، مطابع ألف باء الأديب، ط1، دمشق 1987، ص53

[78] رستم،أسد: **الرّوم في سياستهم و حضارتهم ودينهم وثقافتهم وصلاتهم مع العرب**، ج1، ص305.

[79] رستم،أسد: **الرّوم في سياستهم و حضارتهم ودينهم وثقافتهم وصلاتهم مع العرب**، ج1، ص306

ولقد شملت محاربة الأيقونات الكنائس والمعابد والبيوت فأمر عبد الملك بن مروان بتحطيم جميع الصلبان، ثم جاء يزيد الثاني (720-724) فقرَّب يهودياً من طبرية وأصغى إليه. فأشار عليه هذا بتحطيم جميع الصور والصلبان حيثما وجدت وذلك ليطول عمر الخليفة وعهده. فأمر يزيد بذلك فتوفي في السنة التالية. وجاء في كتاب الخطط للمقريزي أنه لما توفي يزيد كان أسامة ابن زيد التنوخي متولي الخراج على النصارى في مصر فاشتد عليهم وأوقع بهم. "ثم هدمت الكنائس وكُسِرت الصلبان ومحيت التماثيل وكُسّرت الأصنام جميعها". وجاء أيضاً في تاريخ أبي فرج الملطي أن يزيداً "أمر أن تنزع صورة كل حي من الهياكل والجدران والأخشاب والحجارة والكتب" وأن لاوون مائله في ذلك، أمَّا الرسَّامونَ، فقد طُرِدُوا من عاصمةِ الإمبراطوريّةِ البيزنطيّة آنذاك وتَوَجَّهوا إلى إيطاليا وآسيا الصُّغرى حيث استمرُّوا في إبداعهم.[80]

وعندما سَمِعَ لاوون بما أمرَ به يزيدُ من تحطيمِ الأيقوناتِ في بلادِه، فبدأ يبثُّ الدعايةَ السِّلميَّةَ في أواسِطِ العاصمةِ لأجلِ تركِ الأيقوناتِ والإقلاعِ عن تكريمِهَا، لكنَّهُ مالَبِثَ أنّ عادَ إلى جَمْع مَجْلِسِ الدولَةِ الأَعلى وبحَثَ مع البطريرك جرمانوس في موضوعِ الأيقوناتِ ووجوبِ رَفْعَهَا من الكنائِس وحَظْرِ تَكريْمِهَا، فاعتبر نفسه رئيساً زمنيّاً وروحيّاً في آنٍ واحد[81]، وأصدر أمراً بحَظْرِ تكريمِ الايقوناتِ وبدأَ بتنفيذِ أوامِرِهِ بإنزالِ تمثالِ السيِّدِ المسيحِ الذي كان يعلو بوابةَ قَصرِ خالكة، فاندَلَعَتْ في الحال ثورةٌ اشتركَتْ فيها النِّساءُ اشتراكاً فعليّاً وقَتلَتِ الجماهيرُ الموظَّفَ الّذي نَفَّذَ الأَمرِ، فردِّ لاوونُ على ذلك بالعُنفِ وسقَطَ العديدُ من القَتْلَى واشتعَلَتِ الثَّورةُ، لكنَّ لاوونَ لم يتأثَّرْ إذ أصدَرَ في سنة (730)م، أوامِرَ أشدَّ من الأولى متجاهلاً قراراتِ رجالِ الدّين والبابا غريغوريوس الثّالث، الذي أصدَرَ أمراً يقضي بإنهائِهِ عن برنامَجِهِ، لكنَّه لم يُعْرهُ الاهتمام، فعَقَد البابا مَجْمَعاً محليّاً في السنة (731)م، وحَرَّمَ مُكَافِحِيّ الأيقوناتِ وقَطَعَ كُلَّ علاقَةٍ له كنائسيّةٍ ومدنيّةٍ بلاوون، لكنْ في السّنواتِ العشرِ الأخيرةِ من حُكْمِ لاوون فليسَ في المراجعِ شيءٌ هامٌ عن حَرْبِ الأيقوناتِ.

---

[80] المقريزي، تقيّ الدين أحمد بن علي: **المواعظ والإعتبار بذكر الخطط والآثار**، (خطط المقريزي)، ج2، مكتبة إحياء علوم الدين، الشيّاح، لبنان، 1959،ص 492.

[81] توفيق، عمر كمال: **تاريخ الأمبراطوريّة البيزنطيّة**، دار المعارف، القاهرة، مصر 1967، ص85.

وتجدُرُ الإشارةُ إلى **يوحنا الدمشقي** (675-749)م، وهو منصور بن سرجون الذي وُلِدَ في دمشقَ خِلالَ حُكْم الخِلافَةَ الأمويّةِ وهو من عائلةٍ مسيحيّةٍ نافذةٍ، إذ كانَ والدُهُ وزيراً في بلاطِ الخلافَةِ الأمويّةِ وكذلك كان جَدَّهُ رئيساً لديوانِ الجبايّةِ الماليّةِ فيها، حيث شَغَلَ من بعده يوحنا هذه الوظيفة فترةً من الزمن لكن عندما بدأت الخِلافات بين المسلمينَ والمسيحيّين حينَ أصدَرَ الخليفةُ عُمَر الثّاني(717-720)م مرسوماً يحظّرُ فيه على المسيحيّين شُغْلَ مناصِبَ رفيعةٍ في الدّولة، فكان على يوحنا أن يختارَ الوظيفة وبالتالي الخروج عن دينِهِ المسيحيّ أو التخليّ عن منصِبِه، فَتَرَكَ كُلَّ شيءٍ ليكرِّسَ حياتَهُ في خدمَةِ الله[82]، فكان يوحنّا أهمَّ من دَافَعَ عن الأيقوناتِ في هذه الفترة، حيثُ كتبَ ثلاثةَ رسائلٍ رَدَّ بِهَا على لاوون وأتباعه قَدَّمَ من خلالها حُجَجاً لاهوتيّةً منطقيّةً للكنيسةِ الجامِعَةِ، موضِّحَاً من خلالها الفارقَ بين العبادَةِ الواجبةِ للإلهِ المُطْلَقِ وَحْدَهُ وبينَ تكريمِ الأولياءِ والقديسينَ الّذين تُذَكِّرُ صورُهُمْ بْهم، كما اعترضَ على تدخُّل لاوون في أمورِ العَقيدةِ واعتبَرَ البحثَ فيها من خصائصِ الكنيسةِ وَحْدَهَا وشكَّلَتْ مُؤلفاتُه مَرْجَعَاً مهمّاً.[83]

وعندما توفيّ لاوون والبابا غريغوريوس الثّالث في السنة (740)م، تسلَّم **قسطنطين الخامس** أزمةَ الحكم في القسطنطينيّة وكان أيضاً من مُبغِضيّ الأيقوناتِ حيث سَخِرَ من الاحتفالات الدّينيّةِ وبكلِّ قدّيسٍ كما مَنَعَ الأعياد والصَّومَ وخرَّبَ الأديرة وجعلها ثكناتٍ للجنود، وكتب إليه الكثيرُ من البطاركة والبابا يناشدونه لكنّه لم يُصْغِ إليهم، ثم عَقَدَ مَجْمَعاً سنة (754)م، أوجَبَ فيه إخراجَ الأيقوناتِ من الكنائسِ والبيوتِ وقتلِ أيِّ شخصٍ يقتنيها أو يدافِعُ عنها، واعتُبِرَ عَهْدُهُ عَهْدَ إرهابٍ، فكانَ من جرَّاءِ العُنْفِ الذي لجأَ إليّه لاوون وابنه قسطنطين الخامس أن نَفَرَتِ الكنيسةُ من حكومَةِ الرّومِ وتقَرَّبَتْ من ملوكِ الغربِ لِتَسْتَعِيْنَ بهم، وعيَّنَ البابا وقتها اسطفانوس الثّالث(752-757)م، سيّداً على كُلِّ ولاياتِ الرّومِ في إيطاليا نافياً بذلك قسطنطينَ الخامسَ عن ولايته ومن هذا التباعد زُرِعَتْ بذورُ الانشقاقِ الأُولى في الكنيسةِ والتي أَدَّتْ فيما بعد إلى انقسامِهَا شطرين شرقيّةٍ وغربيّةٍ.[84]

وعندما توفي قسطنطينُ الخامسُ سنة (775)م، خَلَفَهُ إبنُهُ لاوون الرّابِعُ وكان مثل والده يرفُضُ الإيقوناتِ ولكنّهُ لَيِّنُ الجانبِ، وبعد مَوْتِهِ خَلَفَهُ إبنُهُ قسطنطينُ السّادسُ ولهُ من العمر عَشْرُ سنواتٍ

---

[82] هبيّ، أنطون: **المنثور في حقل التاريخ والفنّ واللاهوت**، دمشق، 1996،ص197.

[83] خوري، إيمّا غريِّب: **الأيقونة، شَرح و تأمّل**، منشورات النور، ط2، بيروت 2000، ص164-165

[84] الشيخ، محمد مرسى: **تاريخ الأمبراطوريّة البيزنطيّة**، دار المعارف الجامعيّة، الاسكندريّة، مصر 1997، ص:130.

فَتَولَّتْ أُمَّهُ **الإمبراطورة إيرينه** زمامَ الحكم باسمِهِ وكانَتْ من مُحِبِيّ الايقونات، لكنّها رأت منذُ بدايةِ عهدِهَا أنَّ الجيشَ مازالَ معادياً للأيقوناتِ فأجّلَتْ النَّظَرْ في القضيةِ وبقيتِ الأوضاعُ في فَوضَى عارمَةٍ حتّى انعقادِ المَجمَع المسكونيّ السّابع في أيلول سنة (787)م، في مدينة نيقية، وتألَّفَ المَجْمَع من (367) رجلِ دينٍ رئيسُهُ البطريركُ طراسيوسُ، حيث عقد المجمع ثماني جلساتٍ واشترَعَ اثنينِ وعشرينَ قانوناً وذلك خلال شهرٍ واحدٍ بين (24) أيلول و(23) من تشرين الأول وفيه حدَّدوا موقِفَهُمْ مِنَ الأيقونات فقالوا: "بإكرامِها بالسّجودِ احتراماً للّذين صُوِّرَت عليهم، لاعبادَةً لَهُم لأنَّ العبادَةَ إنما تَجِبُ للهِ وحدَهُ دونَ غيرِهِ"، فقد فرضَتِ القوانينُ على الأساقفةِ القيامَ بواجبهِمْ وفقَ حقوقِهِم وصلاحيّاتِهِم والتقيّد بقوانينِ الكنيسةِ، كما أوجبَتِ التّعويضَ على الأديرةِ والأوقافِ عمّا لَحِقَ بها من خسارةٍ وأضرارٍ خاصَةً على صعيدِ الأيقوناتِ فقد شَهِدَتْ هذه الحربُ تدنيساً للأيقوناتِ وانتهاكاً لِحُرْمَتِها وتحطيمِها وحَرْقِها وطَلْيِها بالكلسِ وبهذه الطريقةِ تكونُ قد أُتْلِفَتْ روائعُ الفنّ في تلك الحِقْبَةِ فكانَتْ خسارةً فنيّةً لاتُعوَّضُ بثمن[85]، ولكنَّ تحديداتِ المجمعِ المسكونيّ السّابع لم تضَعْ حَّلاً للنِّزاعِ، إذْ اعتلى العرشَ بعد موتِ الملكة عام(803)م أباطرةٌ عِدّة أعادوا محاربَةَ الأيقوناتِ ومطارَدَةَ مُكَرِّميّها، ويُعتَبَرُ **(ثيودوروس الستودي)** أشهرَ من دافعَ عن الأيقوناتِ في هذه الفترة، واستمرَّت هذه الحالّةُ الجديدَةُ من الاضطهاد إلى حين تولّى الّسلطَةَ ميخائيلُ الثّالثُ وأُمُّه(ثيودورة) اللّذين أعادا نهائيّاً تكريمَ الأيقوناتِ وكانَ ذلك في مَجْمَعٍ محليّ بالقسطنطينيّة عام(843)م، وفيه اعتَبَرَ الآباءُ تكريمَ الأيقوناتِ مَشْرُوْعاً وسُميَّ هذا الإنتصارُ بانتصارِ الأرثوذكسيّةِ وكانَ ذلكَ في (19–شباط–842)م، وفيه دَخَلَتْ الأيقوناتُ إلى الكنائسِ باحتفالٍ كبيرٍ وحتى اليوم ما زالَتْ تُرفَعُ فيهِ الصلواتُ في الأحدِ الأوَّلِ من آحاد الصوم الأربعيني الكبير وسميّ (بأحدِ الأرثوذكسيّة)[86]، وفيه أَيَّدَت الكنيسَةُ انتصارَهَا بأن زادَتْ ارتفاعَ الحاجزِ القائمِ بينَ صَحْنِ الكنيسةِ وَصَدْرِهَا وزَيَّنَتْهُ بالإيقوناتِ فأصبَحَ مع الزَّمَنْ جِداراً أساسيّاً في الكنائسِ الأرثوذكسيّةِ وسميّ(الأيقونسطاس) وهو الفاصلُ المصنوعُ من الخشبِ أو الرُّخامِ أو الحجرِ و يفصِلُ بينَ المُصليّينَ في الكنيسةِ والمذبحِ والمائدةِ المُقَدَّسةِ وعليه تَتَوَضَّعُ الأيقونات ويعلوهُ صليبٌ كبيرٌ (صلبوت)، حيث وَضَّحَتْ الكنيسة النَّاحيةَ العقائديّةَ في فنِّ الإيقوناتِ واتَّفقوا على أنَّ إكرامَ الأيقونةِ يعودُ إلى الشّخص الذي تمثّلهُ والذي يُكَرِّمُها يكرِّمُ الشَّخْصَ المُمَثَّل بها.[87]

---

[85] Kitzinger,Ernst; *The cult of images in the age of iconoclasm*, Harvard Univ,UK,1954, p;83.

[86] جبّور ،اسبيرو : **دمشق ولاهوت الأيقونة**، مطابع ألف باء الأديب، ط1، دمشق 1987، ص72

[87] الزيباوي، محمود: **الكنيسة البيزنطيّة**، آمالي مادة الفنّ الكنسي، جامعة البلمند، غير منشور، لبنان 1988، ص2.

4:المرحلَةُ الرّابعةُ: وتمتَّدُ من نهايةِ حربِ الأيقوناتِ في القرنِ التّاسعِ حتّى أواسِطِ القرنِ الرّابعِ عشرِ الميلادي:

عندما حصَلَ الانشقاق بينَ الشَّرقِ والغربِ وانفصَلَت الكنيستانِ عن الشَّركة في السّنة (1054)م، تابعت الأيقونةُ ازدهارها في الشَّرق الأرثوذكسيّ وبدأتْ تتلاشى في الغرب، حيثُ أُعيدَ الاعتبارُ للفنِّ البيزنطيّ وعادَ معُه فَنُّ الأيقوناتِ إلى الوجودِ[88]، لتكسو الأيقونةُ من جديدٍ جدرانَ الكنائسِ وألواحَ الخَشَب وصفحاتِ المخطوطاتِ، كما أُسِّسَتْ مدارِسُ تَبَنَّتْ هذا الفنَّ وأصبَحَ معها فَنُّ الأيقونةِ أكثرَ دقّةً ممَّا كانَ، مُستنداً إلى فكرةِ اللاّهوتِ الّذي كانَ قد تَبَلْوَرَ حتى ذلك الوقتِ، ولم يَعدْ فَنُّ الأيقوناتِ مسألةً شخصيّةً متعلّقةً بالرَّسام نفسِهِ بلْ تخُصُّ الكنيسةَ بأجمَعِها، ولكن مع عودةِ تدهورِ الإمبراطوريّةِ البيزنطيّةِ خلالَ القرن(11)م، والحملاتِ الصليبيةِ إلى الشرق التي بدأَتْ سنة (1096)م وانتهَتْ في عام (1099)م أن زادت من التوتر والبغضاء بين البيزنطيّينَ ونصارى غربيّ أوربا، فكان لهذه البغضاءِ الدينيّةِ خلال الحملةِ الصَّليبيَّةِ الرَّابعةِ سنة (1204)م، الدَّورُ الرئيسيّ في استيلاءِ جيوشِ الغربِ على القسطنطينيّةِ التي مالَبِثَ أنّ استردَّها البيزنطيونَ عام(1261)م.

وعندما فتحَ المسلمونَ بقيادَةِ الأتراكِ العثمانيين أسيا الصُّغرى واستولوا على أجزاءٍ منها في الوقتِ الذي أضعَفَتْ فيهِ الحروبُ الأهليّةُ أركانَ الإمبراطوريّةِ البيزنطيّةِ، والتي كانَتْ من نتيجةِ هذهِ الحروبِ أن توقَّفَت جُزْئيّاً أعمالُ مدارِسَ التَّصويرِ الأيقونيّ[89]، كالمدرسةِ القسطنطينيّةِ التي ازدهَرَتْ خلالَ القرنيْنِ الخامسِ والسّادسِ الميلاديّ، والمدرسةِ الكومينينيّةِ خلالَ القَرْنينِ التاسعِ والثّاني عشر الميلادي، وفي تلك الفترةِ أصبحَتْ الصّورُ الجصيّةُ أهمَّ فرعٍ من فروعِ التَّصويرِ الأيقونيّ، لكْن في المُقابلِ قَلَّ استخدامُ الفسيفساء، أمّا الرَّسمُ خلالَ هذهِ الفترةِ فقد حَمَلَ شيئاً من الصّلابَةِ والتُّوترِ[90]، وفيما بعد لم يبقَ في حوزة الإمبراطوريّةِ البيزنطيّةِ سوى القسطنطينيّةِ وجزءٌ من بلاد اليونانِ التي سقَطَت فيما بعدُ بيد العثمانيين سنة(1453)م.

---

[88] خوري، إيمَّا غريِّب: **الأيقونة، شَرح و تأمّل**، ص: 166.

[89] أثناسيو ،متري هاجي– خيّاطة،سمير أنطوان: **أيقونات دمشق**، موسوعة الأيقونات السوريّة، دمشق2002، ص14

[90] فيّاض، اسبيريدون ميشيل: **الفن البيزنطي**، الأيقونة، ص27.

وكان آخرَ إمبراطورٍ بيزنطيّ هو قسطنطينَ الحادي عشر(1448–1453)، الذي نادى باتّحاد الكنيستينِ الشّرقيّةِ والغربيّةِ لِيَحْصُلَ على مساعدَةٍ من الغربِ ضدَّ العثمانيّن ولكنّهُ لم يتلقَّ أيّة مساعدَةٍ، وبقيَ طيلَةَ شهرينِ يُدافِعُ عن القسطنطينيّةِ ضِدَّ العثمانيين ولكنَّهُ ماتُ وهو يدافِعُ عنها واقتحَمَ الأتراكُ القسطنطينيَّةَ وعرِفَتْ هذه المَرحَلَةُ(بالفترةِ الباليولوجيّة) (Dynastiedes paleologues)–(1261–1435)م، أيّ المرحلةُ الأخيرةُ من الحُكم البيزنطيّ، وهذه الفترةُ تمثِّلُ النَّهضَةَ الأخيرةَ بالنّسبةِ إلى فنّ رسمِ الأيقوناتِ، وإنّ تلاشى قليلاً بسببِ الظّروفِ الأخيرةِ، إلاّ أنَّهُ قد حافَظَ على مستواهُ الرَّفيع.

فقد **اتَّصفَ فَنُّ هذهِ المرحلةِ** مع بداية القرن (14)م بحيويّةٍ متجدِّدَةٍ، ظهرَ فيه تكامُلٌ وتجانسٌ تامٌّ، إضَافةً إلى كثافةٍ في الملامحِ ونضوجٍ في الأداءِ، كما أنّ عدَد الأشخاصِ قد تزايَدَ في معظم اللّوحاتِ، كما ازدادَتِ الزَّخارِفُ في هذه الفترةِ مع استمرارِ الرَّصانَةِ في رَسْمِ الوجوهِ، حيثُ اعتُبِرَ **القرنُ الرّابعُ عشرَ العصرَ الذّهبيّ لفَنِّ الأيقوناتِ**، حيثُ ظَهَرَتْ في هذهِ الفترَةِ إبداعاتٍ فنيّةً كثيرةً كان أهمَّها أعمالُ المدرسَةِ المكدونيّةِ التي اضمَحَلَّتْ مع سقوطِ القسطنطينيّةِ، فبعدَ مأساةِ القسطنطينيّةِ عام (1453)م اضطَّرَ معظَمُ مُعلِّميّ الرَّسم إلى تركِ القسطنطينيّة واللّجوءِ إلى مختَلَفِ البلدانِ الأرثوذكسيّةِ، فتوجَّهوا إلى روسيا شرقاً حيث تحقَّقت إنجازاتٌ مُهِّمَةٌ في تاريخِ الفَنِّ الأيقونيّ، وإلى البلادِ اليونانيّةِ وبشكلٍ خاصٍّ أديرتِها الواقعةِ في جبلِ آثوس، وإلى جزيرة قبرصَ وجزيرةِ كريت التي كانَتْ وريثَةَ الفنِّ البيزنطيِّ والتي أثَّرَت على رَسْمِ الكنيسةِ الأنطاكيِّةِ[91]، فخلالَ هذهِ الفترةِ ظَهَرَتْ إبداعاتٌ فنيّةٌ كثيرةٌ، حيثُ أثّرَتْ على فَنِّ رسمِ الأيقوناتِ في هذه الفترةِ النّزعةُ الإنسانيّةُ الّتي كانَتْ مُنتشِرَةً بشكلٍ واسعٍ في الغربِ، فأصبَحَ شكلُ الرَّسْم أقربَ إلى طبيعةِ الإنسانِ، كما رّكز على الحركاتِ وتعابيرِ الوجوهِ، كما اكتسبَتْ العناصِرُ والرموزُ المتمِّمةُ للمشْهَدِ المُصَوّر أهميّةً بالغَةً، كذلك حلَّ التَّصميمُ المتناسِقُ للجسمِ محَّلَ الحجمِ الكبيرِ غيرِ المتناسِقْ.

---

[91] خوري، إيمّا غريّب: **الأيقونة، شَرح و تأمّل**، ص:182

5:المرحلَةُ الخامسةُ: منذُ بدايةِ النّصفِ الثّاني من القرنِ الرّابعِ عشرَ إلى القَرنِ التّاسعِ عشَر الميلاديّ:

نشأَتْ في هذه الفترةِ المدرسَةُ الكريتيّةُ القرن(16-19)م، ولكْن مع بدايَةِ عَصْرِ النَّهضَةِ في أوربا خلالَ القرنِ (16)م، بدأَ فنُّ الأيقونةِ البيزنطيُّ يتأثَّرُ بالفنّ الغربيّ وتزايَدَ هذا التأثُّر شيئاً فشيئاً حتّى صارتِ الأيقوناتُ غربيّةً بِشَكلٍ كُلّي في القرن (18)م، حيث التفَتَ كُلُّ من الفنَّانينَ بشكلٍ خاصّ وجميع النّاس عموماً إلى مايسمّى بالرّسمِ الواقعيّ، والذي يقومُ على نقل الأشكالِ والأشخاصِ كما تبدو لنا على أرض الواقع تماماً، حيث كانَتِ الأيقونَةُ البيزنطيّةُ قد وُصِفَتْ لقرونٍ عدّةٍ بأنَّها مُخالِفَةٌ للطبيعَةِ مقارنَةً مع إسلوبِ الرَّسمِ الغربيِّ، واعتُبِرَتْ فَنّاً بدائيّاً موجَّهاً للأُميِّن أو الجاهلينَ للفَنّ الذينَ لايعرفونَ حتّى الأساسيّاتِ في فنِّ الرسمِ، كتحديدِ زاويةِ النَّظَرِ أو تفاصيلِ الجسمِ البشريّ، أو استخدامِ الألوانِ وتصويرِ الأشكالِ الطبيعيّةِ، لكنَّهُمْ لم يميّزوا أنه كان لديهم هَدَفٌ من هذا الأُسلوبِ، إذ عندما كان الرّسمُ الغربيُّ يُصَوِّرُ الجمالَ الطّبيعيّ والقوَّةَ الجسديَّةَ، كانَ الرّسمُ البيزنطيُّ يصوُّرُ الجمالَ الرّوحيّ، لكنَ نَظَراً لَقلَّةَ النّاس الروحانيّنَ حينَهَا كان الأغلبيّةُ يفضِّلونَ التّصويرَ الواقعيَّ المُماثِلَ للحقيقة.

أمّا سوريةُ، فقد لاقَتْ فنونُهَا نَفْسَ المصير إذْ أنَّ بواعِثَ الحرب ضِدَّ الأيقوناتِ فيها قد سبَقَتِ القسطنطينية، فَبَعْدَ أنْ فَتَحَ المسلمونُ العربُ سوريّةَ أَمَرَ الخليفَةُ يزيدُ الثاني الأمويّ بانتزاعِ الصُّوَرِ من جميعِ الكنائسِ والمعابدِ في مَمْلَكَتِهِ، فالدّينُ الإسلاميُّ يُحَرِّمْ تشخيصَ المواضيعِ المقدَّسَةِ، وكذلكَ الدِّيانَةُ اليهوديَّةَ المَزدَهِرَة في سوريةَ حينَهَا والتي ساهَمَتْ أيضاً في مُحارَبَةِ التَّصويرِ الأيقونيّ مساهَمَةً قويّةً، هذا بالإضافةِ إلى فئةٍ من المسيحيينَ الّذين يعتبرونَ التّصويرَ مُنافياً لروح النّصرانيّة التي هي دينٌ روحيٌ صِرْفٌ، ولكن مع كلِّ هذهِ الضغوطِ استطاعت سورية الحفاظَ على فنِّ التّصويرِ الأيقونوغرافيّ ضِمْنَ ما ترسَّخَ بها من قوّةِ التّقاليدِ الشّرقيّةِ التي انطلَقَ هذا الفَنُّ من أحضانِهَا وانتشرَ مع انتشارِ الدَّعوةِ المسيحيّةِ، ليكونَ النِّصفُ الثّاني من القرن(17)م بدايةَ ازدهارٍ روحيٍّ في كنائسِ سوريّةَ والبلدانِ المجاورةِ ورافَقَ ذلك ازدهارُ فَنِّ الأيقوناتِ وانبعاثُهُ من جديدٍ، إذ عادَ نشاطُ التَّصويرِ الأيقونيّ لأنطاكيّةَ مع النَّهضَةِ العربيّةِ الحديثةِ في سوريّةَ خِلالَ القرن(17)م.

فبادَرَ المسيحيّون في سوريّةَ إلى تجديدِ بناءِ كنائسهِمْ وتزينَها، كما تُرجِمَتْ النّصوصُ الدينيّةُ إلى اللّغةِ العربيّةِ وتشجَّعت حركَةُ التجارةِ آنذاكَ وتبادلُ الخبراتِ بين الشَّرقِ والغرب، ولم يُستبعد فكرةُ ذهابِ بعض المصوّرينَ إلى أديرَةِ اليونانِ للتدرُّبِ والاطلاع[92].

كما تَابَعَ فنُّ الأيقونةِ إشعاعَهُ في ظلِّ الحُكْمِ العُثمانيّ حيثُ عرَفَتِ الأيقونةِ قِمَّةَ ازدهارِهَا وتجدُّدِها وانتشَرت مدارِسُ رَسْم الأيقوناتِ المتعدّدة في أنطاكيةَ، كالمدرسةِ الأنطاكيّةِ التي انبثقَ عنها كُلٌّ من المدرسةِ الحلبيّةِ ومدرسَةِ القُدسِ التي تُعَدُّ من أبرَزِ المدارسِ التي ظَهَرَتْ في أنطاكيّةَ والتي قَدَّمَت أروَعَ أعمالِ الفنِّ السّوريّ المسيحيّ واحتلَتْ مركَزَ الشَّرَف في تاريخِ الفَنّ مابَعْدَ البيزنطيّ.[93]

ومع ضُعفِ الدّولةِ العثمانيّةِ، برزَتْ "المسألَةُ الشرقيّةُ " Eastern Question "، التي كانَتْ عبارةً عن صِرَاعٍ بينَ الدّولِ الأوربيّة خلالَ القرنين (18–19)م ومَطْلَع القرن (20)م في أوربا حولَ تقسيمِ أملاكِ الدَّولَةِ العثمانيّةِ، والتي نَجَمَ عنها تَدَخُّلُ بعضِ الدُّوَلِ الأوربيّةِ لرعايَةِ الطوائِفِ المسيحيّةِ والدّفاعِ عَنْها، فمدّت لها يَدَ العونِ الماديّ والمعنويّ، فكان لتمركُزِ هذهِ الإرساليات الغربيّةِ اللاتينيّةِ في أهمِّ المُدُنِ التجاريّةِ في سوريّة ولبنان أن حمَلَتْ مَعَهَا طقوسَهَا وروحانيَّتِهَا ولقد استطاعَتْ هذهِ الإرسالياتُ أنّ تؤثِّر في فِئَةٍ منهم فكريّاً ودينيّاً وأدَّى ذلكَ إلى اتِّحاد قِسْمٍ من الشرقيّينَ بروما ونشأت الطّوائِفُ الكاثوليكيّةُ الشّرقيّةُ، ومنهم طائِفَةُ الرُّوم الملكيّينَ الكاثوليك سنة(1724)م، الّذين أثبتوا وجودَهُمْ في شَتَّى المجالاتِ وخاصَّةً فنّ الأيقوناتِ، إذ اعتباراً من القرن(18)م بدأتِ الأيقوناتُ تخضَعُ للأحداثِ وتَضَعُ نَفسَها في خدمَةِ التغيّراتِ الطّائفيّةِ التي طبَعَتِ الأيقوناتِ لمدّةِ قرونٍ ثلاثة، وشَهِدَتْ هذهِ الحِقْبَةُ ازدهاراً اقتصاديّاً وتجاريّاً وتكثيفاً في العلاقاتِ بين الشّرقِ والغربِ، مما أدَّى إلى طَلَبٍ متزايدٍ للأيقوناتِ للاتجارِ بِها ولتزيينِ الكنائِسِ، إذ شَهِدَتْ سوريةُ بعدَ حَمْلَةِ إبراهيم باشا إليها في سنة (1831–1840)م، وبفضلِ حنّا بك البحري الحمصّي الأصل والرّوميّ الكاثوليكيّ المذهب الأثرُ الكبيرُ في الانفتاحِ والتّسامحِ والتّساوي بين المنتمينَ إلى أديانٍ مُخْتَلِفَةٍ، كما سَمَحَ ببناء كنائِسَ جديدةٍ للطّوائِفِ الحديثَةِ العَهْدِ، والتي عملوا على تَزينِهَا من الدّاخلِ

---

92 أثناسيو، متري هاجي– خيّاطة،سمير أنطوان: **أيقونات دمشق**، موسوعة الأيقونات السوريّة، دمشق، ص14.

93 فيّاض، اسبيريدون ميشيل: **الفن البيزنطي**، الأيقونة، ص 33.

بإشرافِ عَدَدٍ كبيرٍ من المصوِّرينَ المعروفينَ والمجهولين والذين تجاوَزَ عددُهم العشرينَ مصوّراً، عاشوا في سورية خلال القرون (17، 18، 19)م، وحَمَلَ مُعْظَمُهُم أسماءَ عربيّةً، حيث كانوا من رعايا بطريركيّةِ إنطاكيةِ أو بطريركيّةِ القُدْسِ الشّريف، فقد عملوا دونَ تَفْرِقَةٍ لكنائسِ الرّوم الأرثوذكس والرّومِ الكاثوليكِ على السّواءِ، وتركوا مآثِر دينيةً فنيّةً هي أيقوناتٌ قيّمةٌ جداً لايُحْصى عَدَدُهَا، ومُعظَمِ هذهِ الأيقوناتِ خلالَ هذهِ القرون الثّلاثةِ أخذَتْ هُويّةً محلّيةً، حيثُ ظَهَرَتْ فيها الكِتَابَاتُ العربيّةُ إلى جانب اليونانيّة كما أثَّرتْ على ملامِحِ الشَّخصيَّاتِ وثيابِهِم.[94]

وفي مطلع القرن العشرين مع عَصْرِ النّهضَةِ الأوربيّةِ الحديثةِ، اتَّشَحَ التيّارُ الواقعيُّ بِحِلَّةٍ جديدةٍ، إضافةً إلى بَعْض التَّطوّراتِ على الصَّعيدِ الفَنيّ، فقد تَغَيَّرَتِ النّظْرَةُ نحوَ الرَّسامِ نفسِهِ، فبعدَ أنْ كانَ دورَهُ الأساسيّ مُنْحَصِراً بالنَّسْخِ الدّقيقِ لِمَاْ يَرَى مُقَيَّداً بالأشكالِ الموجودَةِ أمّامَهُ، صارَتْ لديه الآن إمكانيّةُ خَلْقِ وإبداعِ أشكالٍ جديدةٍ يعبّرُ من خِلالِها على المضمونِ نفسِهِ، وهذا الانعِطاف الفنيّ ساعَدَ في أنّ تستعيدَ الأيقونةُ البيزنطيّةُ مكانَتَها الراقيةَ في عالَمِ الفنّ، وهكذا نجدُ مماسبَقَ أنَّ الأيقونَةَ مرَّت بتاريخٍ حافلٍ منذُ بدايَةِ الدَّعْوَةِ المسيحيّةِ وانطلاقِ الكنيسَةِ الأولى واستَمَرَّ مع استمرارِهَا، وخلالَ هذهِ القرونِ تطوَّرَت الأيقونةُ شيئاً فشيئاً حتّى وَصَلَتْ إلى قِمَّةِ إبداعاتِهَا.

---

[94] أثناسيو، متري هاجي– خيّاطة، سمير أنطوان: **أيقونات دمشق**، موسوعة الأيقونات السوريّة، دمشق، ص14.

ب: ماهيّة الأيقونـة:

- **تعريفها:**

الأيقونَةُ لفظَةٌ يونانيّةٌ معناهَا الصّورةُ والشّبَه، مُشتَّقَةٌ من الفعل "éikô"، أي شابَهَ وماثَلَ، وهي في حقيقتها رسمٌ تصويريٌّ يمثِّلُ الأصلَ، وقيمَتُهَا تكمُنُ ليسَ في احتوائِهَا على طبيعةٍ ما، بلّ في تمثيلِ شَخصٍ ما، وهذا ماحُدِّدَ في المجمَع المسكونيّ السّابع الذي قال:

(لا نعترفُ في الأيقونَةِ بشيءٍ آخر إلاّ بصورةٍ تُمَثِّلُ شِبْهَ الأَصلِ ولأجلِ هذا هي موقّرةْ)[95]، لذلك في الأيقونة لاتُمَثَّل الأشياءُ كما هي ولاتصوَّرُ الأجسادُ البشريّةُ على حقيقَتِها بجمالِهَا أو شوائِبَها، بل هي عبارةٌ عن فنٍّ روحيٍّ صَرْفٍ يُعَبِّرُ عن فِكْرَةٍ لاهوتيّةٍ وفقاً لأساليبَ وتقاليدَ خاصّةٍ[96]، يُطلَقُ اليوم هذا المصطلحُ على اللّوحاتِ المنقولَةِ التي صُوِّرَت عليها صوراً تُمّثِّلُ السيّد المسيح، السيّدة العذراء والقدّيسين بالإضافةِ إلى أحداثِ التّاريخِ الإنجيليّ.[97]

والأيقونةُ على أنواعٍ، منها ما يُطلى على الخَشَب، وآخر يُرسَمْ على القِماش، وثالثٌ يُحْفَرُ على العاجِ أو المعدنِ، ورابعٌ قاشانيٌّ، كما اتَّخَذَتْ أشكالاً متعدّدةً، فمنها المربَّعُ والمستطيلُ.

وكثيراً ماتكون مؤلَّفَةً من لوحٍ واحدٍ وهذا هو الشّائعُ، أمّا المولَّفَةُ من لوحَيْنِ متقابليّن يُغلق الواحِدُ على الآخر فتسمى "الأيقونَةُ ذاتُ درفتين"، ("ديبيتيك"، أيّ ثنائي)، وتلك المؤلَّفَةُ من ثلاثَةِ ألواحٍ (أوسطيّ غير متحرّك ولوحين ينطويانِ على الأَوْسَطيّ)، وتُسمَّى "مثلّثةُ الدرفات"("تريبيتيك"، أيّ ثلاثيّة)، وعندما يُرْسَمُ على الأيقونة مشهدان أو قديسان مستقلاّن الواحِدُ عن الآخر تسمى (أيقونة بقطعتين)، أمّا إذا صُوِّرَ عليها أربعةُ مشاهد أو أشخاصٌ مختلفةٌ ومستقلّةٌ تُقسَمُ فيها الأيقونَةُ إلى أربعةِ أقسامٍ متساويةٍ فتُسَمَّى "أيقونة بأربع قِطَع"[98]، ومهما اختلفَتْ أشكالُ الأيقوناتِ فقد حافَظَتْ على وَظيفَتِهَا كَفَنٍّ كنسيٍّ من أجلِ التَّعريفِ بالكتابِ المُقدَّسِ عن طريقِ تصويرِ حوادثِهِ ومواضيعِهِ ومعجزاتِهِ بدقةٍ وإبداعٍ فنيٍّ خاصّ معبرّةً بذلك عن فنٍّ روحيٍّ تَتَوضَّحُ من خِلاَلِهِ عقيدةُ الكنيسةِ وتقليدُهَا.[99]

---

95 جَبّور، اسبيرو: **دمشق ولاهوت الأيقونة**، مطابع ألف باء الأديب، ط1، دمشق 1987،ص 45-47.

96 فيّاض، سمير: **الأيقونات**، موضوع في مادة العقائد، معهد القديس يوحنا الدمشقي، العام الدراسي 1987-1988.

97 صليب، ماهر: **دليل المتحف القبطي**، وزارة الثقافة، مصر 1995، ص73.

98 أثناسيو،متري هاجي، خيّاطة،سمير أنطوان: **أيقونات دمشق**، موسوعة الأيقونات السوريّة، دمشق2002، ص16.

99 فيّاض، سمير: **الأيقونات**، معهد القديس يوحنا الدمشقي، موضوع في مادة العقائد، لبنان 1988-1987.

- **هدف الأيقونة:**

إنَّ الأيقونةَ مُنذ نشأتِها ظَهَرَتْ كفَنٍّ من أجلِ العونِ الرّوحيّ وليسَ من أجلِ الفَنِّ كفنّ، حيثُ استعانتِ الكنيسةُ بالفنِّ التّصويريّ لِتُفَسِّر تعاليمَهَا وخاصَّةً عندما صَعُبَ عليها إبرازُ عقائدِها من جراءِ الحَذَرِ الذي فَرَضَتْهُ الاضطهاداتُ عليها، لذلك كانَتِ الأيقونةُ بمثابةِ رسالةٍ واستمرارها كان بمثابةِ أداةٍ لتبليغِ هذهِ الرسالةِ بهدفِ خدمَةِ حاجاتِ الكنيسةِ، والتّاريخُ الكنسيُّ حافِلٌ بالبراهينِ التي تؤكد هذا، إذ اعتُبِرَ الرّسمُ وسيلةَ إقناعٍ تَفُوْقُ أحياناً الكلامَ لأنَّ حاسَّةَ النَّظَرِ تَلتَمِسُ الحقائِقَ أكثرَ من الحواسِ كُلِّها[100]، لذلك فقد أصبحَتِ الأيقونَةُ أُسلوباً مميزاً في الكنيسةِ لتعليمِ المؤمنينَ وتثقيفهم الدّينيّ وتنشِئَتِهِمْ الأخلاقيّةِ، حيثُ يرى رجالُ الدّينِ المسيحيينَ أنَّ كِثرَةَ الرّسومِ والصُّوَرِ في الكنيسةِ تجعَلُها تبدو كإنجيلٍ مفتوحٍ، يقرأُهُ جميعُ المسيحيين، ويقتبسُونَ التّعاليمَ لِيتَحَلَّوا بالصِّفاتِ الحميدةِ ويلتزموا بالأخلاقِ الإنجيليّةِ، وذلك عن طريقِ إبرازِ الشَّخصيَّاتِ التي عاشَتِ الإيمانَ ليتمثَّلَ بِهَا المؤمنونَ ضدَّ قوى الشرِّ.[101]
فالأيقونَةُ تمثّل عند الأُميّين ماتمثّلهُ الكِتابةُ عند المُتعلمين إذ يستطيعُ أنْ يقرأها الكُلُّ دونَ تميزٍ حتّى أنها وُصِفَت بـ (توراة الفقراء)[102]، ويؤكِّدُ ذلك ماكتبه الناسِكُ نيلوس في القرن الخامس الميلاديّ:(يجِبُ أن نُغطّيَ جدرانَ الهياكِلِ بمشاهِدَ مِنَ العهدِ القديمِ والعهدِ الجديدِ كي يستطيعَ الأُمِّيُّونَ الذين يجهَلُوْنَ القراءَةَ عندما يَرَوْنَ الرّسومَ أنْ يَتَذَكَروا أولئكَ الذين عملوا من أجلِ الإله الحقِّ ويتمثَّلونَ بهم)[103]، إذاً هدفُ الأيقونَةِ هو هدفٌ روحيٌ يتضمَّنُ أفكارَ عقائديّةٍ **مادّتُها** الألوانُ والرُّموزُ **وجوهَرُهَا** الصّلاةُ والتّأمُّل، فلم تَكُنْ غايَتُهَا إبرازَ إنطباعٍ خارجيٍّ بل تَرْك أثرٍ في الرّوح، ويؤكِّد ذلك القديس اسحق السرياني عندما قال:(إنَّ تذكُّرَ هيئاتِ القديسينَ يُقدِّسُ النَّفْسَ كما أنَّ تذكُّرَ الأشياءِ البذيئةِ والشّريرةِ يُفسِدُها ويدَمِّرُها) وهكذا فقد استطاعت الأيقونةُ ببساطَتِها وروحانيتّها أن تُساعِد على ترسيخِ الإيمانِ والمعرفةِ الدّينيّةِ لدى المسيحيينَ جميعاً عامَّةً و الشّرقيين منهم خاصَّةً.[104]

---

[100] خوري، إيمَّا غريِّب: **الأيقونة، شَرح وتأمّل**، ص:7.

[101] فيّاض، اسبيريدون: **الفن البيزنطي،الأيقونة**، ص5

[102] أثناسيو، متري هاجي– خيّاطة، سمير أنطوان: **أيقونات دمشق**، موسوعة الأيقونات السوريّة، ص: 17

[103] جبارة، كبريانوس: الأيقونات المقدسة، مقال من مجلة **صوت الرب**، العدد الرابع، القدس، فلسطين، 1983.

[104] فيّاض، اسبيريدون: **الفن البيزنطي،الأيقونة**، ص35.

- **لاهوت الأيقونة:**

إنّه لَمِنَ الضروريّ معرفةُ معنى لاهوتِ الأيقونةِ الذي كانَ سبباً لحربٍ دَامَتْ سحَابَةَ مئةٍ وعشرين عاماً، ومباحَثَةٍ جدليّةٍ في اللّاهوتِ والنّاسوتِ، حيثُ في دفاعِ آباءِ وعلماءِ الشَّرقِ الأرثوذكسيّ عن الأيقونةِ تَمَّ توضيحُ الناحيةِ العقائديّةِ في فَنِّ الأيقوناتِ والتي اتّفِقَ عليها خلالَ المَجمعِ المسكونيّ السّابع كما جاءَ سابِقاً[105]، حيث أنَّ إكرامَ الأيقوناتِ في الكنائسِ المسيحيّةِ الشّرقيّةِ يستَنِدُ إلى أهمِّ عقيدَةٍ لدى المسيحيّنَ وهي عقيدة تَجَسُّد روحِ اللهِ بشخصِ السيِّدِ المسيحِ، حيثُ في العهّدِ القديم مُنِعَ الشَّعْبُ من صُنْعِ الأصنامِ والصُّوَرِ وعبادتِها والغرضُ من هذه الوصيّة كان من أجلِ ألاَّ ينقادَ الشّعبُ إلى عبادَةٍ غريبةٍ عن الله، خاصَّة وأنَّ تلكَ الفترة وحتّى مجيءِ المسيحِ كانت مُحاطَةً بأُمَمٍ كثيرةٍ تَعْبُدُ آلهةً عديدةً مصوّرَةً في تماثيلٍ وأحجارٍ، كما أنَّ آباء الكنيسة الأوّلين أكّدوا أنَّ التَّحريْمَ الذي لَحِقَ بالأيقوناتِ والصُّوَرِ في العهدِ القديمِ ومابعد كان وارِدَاً لأنَّ اللهَ غيرُ منظورٍ ولَمْ يَرَهُ أَحَدٌ قَطّ.

ولكنَّ في العهدِ الجديدِ فالأمرُ مُختَلِفٌ عِندَ المسيحيّن إذ يقولون بأنَّ الله لم يره أحدٌ قط، ولكنَّ المسيحَ المُتَجَسِّد من روحِ الله هو الخَبَرُ، فالمسيحُ وُلِدَ من مريمَ العذراء بواسطة روح اللهِ كما جاءَ في **التّوراةِ** في نَبوءَةِ إشعياء (14:7): يُعطِيكُمُ السَّيِّدُ نَفسُهُ آيَةً: **إنَّ العَذرَاءُ تَحبَلُ وَتَلِدُ ابناً وتَدعُو اسمَهُ عِمانُوئِيلَ** "، وفي **الإنجيل المقدس** جاء التَّحقيق" **ووُجِدَت حُبلَى مِنَ الرّوح القُدُسِ، فيُوسُفُ لَم يَعرفْهَا حَتّى وَلَدَتِ ابنهَا البكرَ وَدعَا اسمَهُ يَسُوعَ** "(متّى 1:18، 25،24)، أمّا في **القرآن الكريم** فقد جاء في سورة النساء:﴿**إنّمَا المَسيحُ عِيسَى ابنُ مَريَمَ رَسُولُ اللهِ وَكَلِمَتُهُ أَلقَاهَا اللهُ إلى مَريَمَ وَرُوحٌ مِنهُ**﴾، (النساء:171).

ومن هذا الاعتقاد أصبحَ في الإمكان رؤيةُ الصّورَةِ الروحيَّةِ التي قَصَدَها اللهُ في آدم بالسيّدِ المسيح صورةَ آدم المتجدِّدَةَ الذي استرجَعَ مجدَهُ الأوَّلَ أيّ على صورةِ اللهِ ومثالِهِ، وانطلاقاً من الإيمانِ بهذا المفهومِ سُمِحَ للأعينِ البشريّةِ أن تُصَوِّرَ السيّد المسيح، مع التّوضيح أنَّ صورة السيّدِ المسيحِ في الأيقونةِ تُظهِر الوجهَ الإنسانيَّ فقط[106].

---

[105] فيّاض، اسبيريدون: **الفن البيزنطي**، الأيقونة، ص9.

[106] خوري، إيمَّا غريِّب: **الأيقونة، شَرح و تأمّل**، ص:11.

حيثُ أنَّ فَنَّ الأيقونةِ لايسمَحُ أبداً برسم الله الآب، وإذا أَحَدٌ وَجَدَ صورَةً تُظْهِرُ وَجْهَ الله فهي غَيرُ قانونيَّةٍ، بل تكونُ وليدة الخيالِ المُنفَرِدِ وغريبةً عن الإيمانِ الصّحيحِ لأنَّ (الله غيرُ منظورٍ، غيرُ متناهٍ، غيرُ متجسِّمٍ، غيرُ ماديٍّ، غيرُ مُدْرَكٍ، بِلا جِسّم، بِلا شَكْلٍ، بلا حَدٍّ، بلا كميِّةٍ، بلا قياسٍ، بلا صورةٍ، ولم يَرَهُ أحدٌ قطّ لِذَا يستحيلُ تصويرُهُ وإنْ صوَّرنَاهُ كُنَّا في ضَلالٍ مبين (يوحنا1:18)،(خروج 20:33).[107]

كما تؤكِّدُ الكنيسةُ أنَّ علاقةَ المسيحيّ بالأيقونةِ يجبُ أن تكونَ علاقةَ إكرامٍ وليس عِبادَةٍ، وهذا الإكرامُ موجَّهٌ إلى الشّخصيَّاتِ المُقدّسّةِ التي تُصَوِّرُها الأيقونَةُ ويتجلَّى في احترامِ مخلوقاتِ اللهِ التي تُعبّر عن مَحَبَتِّهِ[108]، وهذا ما أَكّدَهُ يوحنّا الدمشقيّ في دفاعِهِ عن تكريمِ الأيقوناتِ: ينحَني العبيدُ أمامَ سادَتَهُم، والملتَمِسونَ أمامَ من يَقْدرونَ أنْ يُلَبّوا لَهُمْ طَلَباتِهِمْ وباختصارٍ ينحنيّ المَرْءُ لِعِدَّةِ أسبابٍ: خوفاً، رغبةً، احتراماً، خضوعاً أو تواضعاً، إنَمَّا العبادَةُ فهي للهِ وحدَهُ، فالأيقونة في العقيدةِ المسيحيّةِ ليسَتْ مُجَرَّدْ "فنّ دينيّ"، أو محاولةَ الإنسانِ المتديّنِ أن يعبِّرَ فَنيّاً عن موضوعٍ دينيّ، بل فنٌّ لاهوتيٌّ يُعَبِّرُ عن العقيدَةِ التي يؤمِنُ بها المسيحيّونَ لذلك استمرَّ في خدمَةِ الكنيسةِ التي اعتَبَرتِ الأيقوناتِ كُتُباً مَفتوحَةً تذكِّرُ بتعاليمِ اللهِ، ومن هذا المُنطَلَق لَمْ يعتَمِدْ هذا الفنُّ على الخيالِ الفرديّ بَلّ استمدَّ أسُسَهُ الثابتةَ من خلالِ الّرؤيا الدينيّةِ ورفضِ الرؤيةِ الماديّةِ وبذلكَ تكونُ الأيقونَةُ مُلْتَحِمَةً بوثائِقِ الإيمانِ المسيحيّةِ كالكتابِ المُقدّس وانطلاقاً من هذه الأهميّةِ والإكرامِ نجدُ الأيقونة احتلَّتْ قلبَ الحياةِ الدينيةِ وبشكلٍ خاصٍّ مِنْ قِبَلِ الكنيسَةِ الشّرقيّةِ.[109]

---

[107] جَبّور، اسبيرو: **دمشق ولاهوت الأيقونة**، مطابع ألف باء الأديب، ط1، دمشق 1987،ص55.

[108] خضر، جورج: تكريم الأيقونات، **رعيتيّ**، نشرة تصدرها مطرانيّة الروم الأرثوذكس جبيل والبترون، الأحد 1987/3/8، السنة السادسة، العدد10، لبنان

[109] جَبّور، اسبيرو: **دمشق ولاهوت الأيقونة**، مطابع ألف باء الأديب، ط1، دمشق 1987،ص 65-66.

• أوجُه الاختلافِ بينَ التَّصويرِ الدّينيِّ الشَّرقيِّ والغَرْبيِّ:

لقد اتَّسَمَ فَنُّ الأيقوناتِ الشَّرقيّةِ بكونِهِ فنٌّ روحيٌّ صرفٌ، وانصَبَّ تركيزُ الكنيسةِ الشَّرقِيِّةِ على إبرازِ الجمالِ الرُّوحيِّ من خلالِ هذا الفَنّ، انطلاقاً من مبدأ أَنَّ العالَمَ الرُّوحيّ لايوصَف بلّ يُعَبَّر عَنهُ، لذلك **فالأيقونةُ الشَّرقيّةُ** تُركِزّ هَدَفَها في تأديِّةِ رسالَةٍ من خلالِ مواضِيعَهْا، وهي أنَّ الجمالَ ليسَ محدوداً بالجمالِ الطَّبيعيّ للأشياءِ ولكِنْ بفحواها، وهذا ما أكَدَّهُ يوحنا الدمشقي بقوله: " نقولُ إنَّ كُلَّ وعاءٍ أو حيوانٍ أو نباتٍ هو جيّدٌ، ولكن ليسَ في تكوينِهِ ولا في لَونِهِ، ولكن في الخِدْمَةِ التي يؤديّها".

فالأيقونَةُ الشرقيّة لاتصوّر **الطبيعةَ** كما هي لأنَّها لاتَسْعَى إلى الجمالِ المثاليّ، ولا تعتَمِدُ غايةً لها الشّكلَ واللّون ولكنَّها تَستَخْدِمُ هذهِ العناصِرُ بتقنيّةٍ جيّدةٍ لأنَّها ضُروريّةٌ للمؤمِنِ حتّى يأْلَفَ روحَ الأيقونَةِ وذلك من خلالِ تصويرِها الرَّمزيّ الإيحائيّ في التَّعبيرَ عن مَضْمُونِ الإيمانِ والذي لايتَّفِقُ مع مفهومِ الجمالِ حسبَ الطَّبيعةِ، حيثُ أنَّ التَّعبيرَ عن مرتَبَةِ القداسَةِ برأيهم لايُمْكِن أنْ تُصْبِحَ مَحسوسَةً بِحَسَبِ مفهومِ الطبيعة[110].

والأيقونَةُ الشّرقيةُ تمثّلُ أشخاصَ العالَمِ السماويّ بطريقَةٍ تختَلِفُ عن الطريقَةِ التي يُمَثَّل بها الأشخاصُ الّذين مازالوا يعيشونَ في العالمِ الحاضِرِ، حيثُ يُمنَحُ الأوَّلون روحيَّةٍ بحذفِ الحَجْمِ والثقلِ والعناصِرِ التي تذكّرُ بالمادَّةِ بقدرِ المُستطاعِ، لذلك نلاحظ أنّها ترسُمُ الأشياءَ بمقاييسَ غيرِ طبيعيّةٍ وغيرِ معقولَةٍ بالنسبَةِ للمقاييس البشريّةِ فهي ترسُمُ أشخاصاً مقدَّسينَ بنعمةٍ من اللهِ، أي أشخاصاً ذوي خصائصَ غيرِ طبيعيّةٍ بالنسبةِ للعالمِ، إذ أنَّهُمْ يؤمنون أنَّ القديّس هو من هذا العالَم إنّما لا ينتمي إليه، فأحجامُ الأشخاصِ مثلاً في الأيقونَةِ الشَّرقيَّةِ قد تكونُ متباينَةً، والشَّخْصُ قد يكونُ مُرتَفِعَاً عن الأرضِ أو مزيناً بجناحينِ أو يَحمِلُ بيده رأسَهُ المقطوعَةَ (كأيقونَةِ يوحنّا المعمدانِ مثلاً)، وفي الوقتِ نفسِهِ مِنْ غيرِ المُمْكِنِ أنْ يُمَثَّلَ القديسُ أو السيّد المسيح والسيّدةُ العذراءُ في منظَرٍ طبيعيٍّ جميلٍ وحولهم الشَجَرُ وغيرُه، لأنَّ الأيقونَةَ الشَّرقيَّةِ تصَّورُ ذلكَ الشَّخْصَ خارجَ حُدودِ الزَّمانِ والمكانِ تصوِّرُهُ في الأبديّةِ، بشكْلٍ يبدو فيه الشَّخْصُ المُمَثَّلُ وكأنَّهُ موجودٌ وليسَ موجوداً في الوقتِ نَفْسِهِ.

---

[110] جبارة، كبريانوس:الأيقونة الشرقية، **مجلة صوت الرب**، العدد الثالث،القدس، فلسطين،1983، ص8.

ففنُّ **الأيقونةِ الشَّرقيّ** يرسُمُ الأشخاصَ كما تراهُمُ الكنيسَةُ أو كما تُؤمِنُ بهم، لأنَّها تفسّر تعاليمَ الكنيسةِ من خلالِ هذه الأشكالِ والألوانِ والرُّموزِ فهي من طريقةِ رسمِ الملابس إلى الملامحِ وفي كل تفصيلٍ من تفاصِيلِها تَحملُ مدلولاتٍ عميقةً، فقيمَةُ الأيقونَةِ ليسَتْ في المُطابَقَة الفوتوغرافيّةِ بل في المعاني الرّوحيَّةِ اللّاهوتيَّةِ التي تقدِّمُ للمؤمِنِ مَوضوعاً يتعالى عن الأرضِ وساكنيها وأفكارِهِم وأهوائِهِم، لذلك **فالفنُّ الشَّرقيُّ** يعتَمِدُ التَّصويرَ بِشَكلٍ شِبهِ مُسَطَّحٍ بدونِ بروزِ الملامحِ الجسديةِ بِهَدَفِ الابتعادِ عن الجسديّات والتركيزِ على الرّوحانيّات[111]

أمّا **الفنّ الكنسيُّ الغربيّ** فيركِّزُ على إبرازِ الجمالِ بِكُلِّ تفاصيلِهِ، فالبُعْدُ الطَّبيعيّ للفنِّ الأيقونيّ في الكنيسةِ الغربيّةِ ظَهَرَ بِشَكلٍ كبيرٍ، حيثُ أنَّ طَريقَةَ الفنِّ بُنِيَتْ على أساسِ تصويرِ نماذُجَ من أشخاصٍ طبيعيّينَ، فالمسيحُ رُسِمَ بِهَيْئَةِ شابٍ جميلٍ والسّيدةُ العذراءُ امرأةٌ فائقةُ الجمالِ، كما أنَّ الأعضاءَ الجسديَّة لشخصياتِ الأيقونةِ تظهَرُ بارزَةً و واقعيّةً لِدَرَجَةٍ تُذْهِلُ العينَ، يبدو فيها الشَّخْصُ المرسومُ كصورةٍ لشخصٍ ما يعيشُ على هذهِ الأرض.

يَرَى **الشَّرقيّونَ** أن طريقَةَ الفَنّ الغربيّ لرسمِ الأيقونَةِ قَد جَعلَت الهدفَ الرئيسيّ للأيقونة تقريباً يتلاشى، وذلك لأنَّها تطورَتْ بفنِّهَا دونَ ضوابِطَ، فتوقَّفَتْ عِنْدَ يسوعَ ذلكَ الإنسانَ الجميلِ الوجهِ ذي الشّعرِ الذَّهبيّ والعينين الزرقاويين المتألِّمِ والمُعَذَبِ لأجلِ البشرِ متناسين أنَّهُ مِنْ روحِ اللهِ الذي وإن تألَّمَ وماتَ بالجَسَدِ إلاّ أنَّهُ قامَ، أمَّا القدّيسونَ والمجرمونَ، نِسَاءُ الخطيئةِ والعذراءُ، الناسُ الفانون والسيّدُ المسيحُ فَجَميعُهُمْ مُثِّلوا بهيئةٍ واحدةٍ أيّ بنفسِ الواقعيّةِ حتّى أنَّ بعضَ النِّساءِ المّقَّرباتِ من الرسامِينَ أصبَحْنَ نماذُجَ لجمالِ السيِّدَةِ العذراء[112]

وبمعنى آخر أنَّ الفنَّان الغربيّ أضافَ من طابعِهِ الشَّخصيّ على الأيقونَةِ، مُطْلِقَاً العنانَ لخيالِهِ لِيُقَدِّمَ صورَةً تظهَرُ شخصيَّاتُها في غايَةِ الإتقانِ والجمالِ، في الوقتِ الذي تَمنَعُ فيهِ الأيقونَةُ الشَّرقيّةُ استخدامِ عُنْصرَ الخيالِ الحُرِّ للفَنّانِ ولا تَفْسَحَ أمامَهُ هذا المجالَ، فهناكَ طرقٌ وتقاليدُ خاصَّةٌ على الرَّسَّامِ أن يتقيَّد بها، فلا يَخْضَعُ التّصويرُ الكنسيّ لخاطِرِ المُصَوِّرِ أو لِتَقَلُّبِ العصورِ، بَل تُحافِظُ هذه الأيقونَةُ الشَّرقيّةُ على شَخصيَّةٍ ثابِتَةٍ على مَدَى العصورِ

---

[111] فيّاض، سمير: **الأيقونات**، معهد القديس يوحنا الدمشقي، موضوع في مادة العقائد، لبنان 1988-1987.

[112] جبارة، كبريانوس: الأيقونة الشرقية، **مجلة صوت الرب**، العدد الثالث، ص8

بهدفِ الحفاظِ على هَيْبَتِهَا ورموزِهَا ومعانِيْهَا، فلا مَكَانَ للارتجالِ أو للتَّأليفِ الحُرِّ الخارِجِ عن القوانيْن الرسميِّةِ لِرَسمِ الأيقونَةِ، لأنَّ هذهِ الأيقونَةَ تتكِّلُ عليها الكنيسَةُ في التعبيرِ عن عقيدتِهْا[113]، وقد نَجَحَ الفنَّانُ الشَّرقيَ في إبرازِ الفروقاتِ بين القدّيسينَ المرسوميْنَ في الأيقوناتِ وبينَ باقي الأشخاصِ المُرتَبِطينَ بالعالَم الحَاضرِ على عكسِ التَّصويرِ الغربيّ الذي لم يَهْدِفْ إلى إظهارْ الفرق بين العَالَمين الرُّوحيَ والماديَ.[114]

وفي رسم **الأيقونَةِ الشرقيّةِ**، ينبغي على الفَنَّان أن يكون مؤمناً وأنّ يّطلِعُ تمام الإطلاع على أحداث الكتاب المقدس وتعاليمه وعلى سيرة الشخص الذي سيقوم برسمه، لأنه لا يمكنه ممارسة الرسم بروحانية إن لم يعرف ويفهم مايصوّر جيداً، كما عليه أن يمارس الصلاة والصوم خلال عمله بالإضافة إلى الموهبة، وأنّ يستخدم في رسم الأيقونة مواد طبيعية من عناصر الأرض فقط، أمّا فنان الأيقونة الغربي فقد يكون إنساناً مؤمناً، عاديّاً، ملحداً أو غريب الأطوار لايهمّ بل مايهمّ هو أن يكون مبدعاً أمّا بالنسبة إلى الألوان فيستخدم الألوان الزيتيّة والمواد الكيماويّة .[115]

يرى الغربيّ في الأيقونة وسيلة للتعليم والبناء الروحي، أمّا الشرقي فيعدّها بالإضافة لهذه الأمور فهي وسيلة تضرّع تفيضُ بالبركة والأشفية ومنهلاً للطالبين منها وهي أيضاً حرزاً في القتال، وحامية الأُسَرِ، ومرافقتهم في الأفراح والأتراح، ويوضحّ الشرقيّون أنَّ هذه العلاقة بين المؤمن الشرقيّ وبين الأيقونة ليسَتْ علاقَةً وثنيَّةً تَعَبُّديَّةً بل هي علاقَةٌ تنشأُ بينَ المؤمِنِ وبين ماتُمَثِّلُهُ الأيقونَةُ، لتكون هذه الأيقوناتِ بمثابَةِ صُحُفٍ مَفتوحَةٍ على الدّوامِ للمؤمنينَ تَملأُ أجواءَ الكنيسةِ بروحٍ من الخُشُوعِ والتَّقْوى وتُذَكِّرُ المسيحيين بحقائقِ إيمانِهِم.[116]

أمّا في **الكنائسِ**، فيُزَّينُ **الغربيّونَ** كنائِسَهُمْ بأيقوناتٍ تُمَثِّلُ دَربَ الصَّليبِ وألامَ المسيحِ أمّا **الكنائسُ الشَّرقيَّة** فتزدانُ بأيقوناتِ القِّديسين والأعيادِ، لأنَّهم لايّشَّددونَ على الآلامِ فقط بل على حياةِ السيَّدِ المسيحِ بِمُجْمَلَهْا.

---

[113] بنز، آرنست: الأيقونة الشرقية، **مجلة النعمة البطريركيّة**، مقال في العدد(67)، آذار-1967 دمشق، سوريا 1967.

[114] فرح، بندلايمون: **فن مسيحي**، قسم التهيئة الإكليريكية والتنشئة المسيحيّة، الصف الثاني، لبنان 1989-1990

[115] اسبر، سابا: **الأيقونة، البنية الداخلية والبعد الروحي**، رسالة إجازة في اللاهوت، جامعة البلمند، معهد القديس يوحنا الدمشقي اللاهوتي، دار الطبالعة القومية بالفجالة، القاهرة، 1992، ص13.

[116] هبيّ، أنطوان: **الصور المقدسة أو الأيقونات**، المطبعة البولسية، جونية، لبنان 1968، ص34

ففي الغربِ تعتَمِدُ الكنيسةُ الغربيّةُ على الأيقوناتِ من أجلِ تثقيفِ الشُّعوبِ القَاسيةِ في أوروبّا من جهةٍ ومن جهةٍ ثانيةٍ بهدَفِ تزيينِ جُدْرانِ الكنائسِ من الدّاخلِ ولكن بشكلٍ محدودٍ وذلك تقيُّداً بِقرارِ المَجْمَعِ الفاتيكانيّ الثانيّ(125) القائل:

"**إنَّ عرضَ الصُّورَ يكونُ بعددٍ محدودٍ ونظامٍ ملائِمٍ خِشيَةَ أن تُثِيْرَ تَعَجُّبَ الشَّعبِ وتحمُلَ إلى عبادَةٍ مُنْحَرِفَة**".[117]

ومن هنا نجدُ أنَّ فَنَّ الأيقونةِ اختَلَفَ في طقوسِه وقواعِدِهِ بينَ الكنيسَةِ الشَّرقيّةِ والغربيِّةِ، وكان لِكُلٍ من أتباعِ أَحَدِ هذهِ الأنماطِ رأيٌ في النَّمَطِ الآخرِ، حيثُ وَضَّحَ **الشَّرقيونَ** رَفضَهُم لطريقةِ تمثيلِ الأيقونَةُ الغربيّة مع أنَّهم يُقدِّرون أنَّها تتمتَّعُ بنفسِ نوعِ الإكرامِ الذي تحظَى به الأيقونَةُ الشَّرقيّةُ، بالإضافةِ إلى أنَّ الكنيسةَ الغربيَّةَ لم تتنكَّرْ للأيقونَةِ الشَّرقيّة لكنَّها أضافَتْ إليها إكرامَ التَّماثيلِ والصُّورِ في عصورٍ ازدهَرَ فيها النَّحتُ والرَّسْمُ خلالَ عَصْرِ النَّهضَةِ في أوربّا، ولكن سببَ هذا الرَّفضِ هو الخروجِ عن قواعِدِ رسم الأيقونَةِ، وبالتّالي الخروجُ عن الهَدفِ الذي وُجِدَتْ لأجلِهِ، فالكنيسَةُ الشَّرقيّة لاتَجِدُ مُبَرِراً لإضافَةِ المنحوتاتِ وتطوّراتِ العصرِ إلى طُقوسِهَا الدينيّةِ بل تهدفُ للحفاظِ على مبدأ هذا الفنِّ والدَّليلُ هو عَدَمُ تبدُّلِ الخطوطِ العريضَةِ للأيقونةِ الشَّرقيّةِ منذُ بدايتِها وحتّى اليوم.

وفي الوقت الذي تَعَدَّدَتِ الاختلافات بينَ كُلٍّ من التّصوير الدّينيّ الغربيّ والشَّرقيّ مع تعدُّدِ الآراءِ، فَمِنَ الزّاويةِ التي يرى فيها الشَّرقيّونَ بُعْدَ التَّصويرِ الدّينيّ الغَرْبيّ عن الهدفِ والمَعْنَى الحقيقيّ للأيقونَةِ الكنسيّةِ يرى البعضُ الآخر أنَّ هذه الصُّورة الغربيَّة التي تظهَرُ فيها الألوانُ زاهيةً والأشخاصُ واقعيّينَ وكأنَّ الدِّماءَ تجري في عروقِهِمْ هي أجملُ وأقربُ من الأيقونَةِ التي يظهرُ فيها الأشخاصُ هزيلينَ والألوانُ فيها قاتِمَةٌ.[118]

---

[117] المجمع الفاتيكاني الثاني: معهد القديس بولس للفلسفة واللاهوت حريصا، منشورات المكتبة البولسيّة، ط1، لبنان 1992،ص 190.

[118] الدمشقي، القديس يوحنا: **الدفاع عن الأيقونات المقدسة**، كوسبا، لبنان 1997، ص34.

• طقوس رسم الأيقونة:

إنَّ لِرَسْمِ الأيقونَةِ الشَّرقيَّةِ طقوساً ومراحِلَ لايُمكِنُ تجاوُزَها، فاللّاهوت الكنسيّ* يَقْتَني الأيقونَةَ كمفتاحٍ لِفهمِ العقيدَةِ المسيحيّةِ، ومن هنا فهي ترتبطُ إرتباطاً وثيقاً باللاّهوت فهي وجهُهُ الآخَرُ ولغتُهُ التي تتألَّفُ حروفُهَا من الخَطِّ والألوانِ ولهذا لم يَقُمْ فنُّهَا على مخيِّلَةِ الرّسّامِ وتجربَتِهِ الذَّاتيِّةِ بل اِسْتَنْبَطَ قواعِدَهُ من لاهوت الكنيسةِ، وتمسّك بطقوسٍ وتقليدٍ يتمثَّلُ في مَنْهَجٍ كامِلٍ حدَّدَ قوانينهُ ومعانيهِ الدينيّة انطلاقاً من كونِهِ وظِّفَ في خدمَةِ الكنيسةِ واستمَّد تعاليمَهُ من الكُتُبِ المُقدسَةِ والعقيدةِ المسيحيّةِ وطقوسِ الكنيسةِ الشَّرقيّة.

إذ أنَّ هناكَ قواعدٌ معينةٌ وطقوسٌ يتَّبِعُها الرَّسامُ كيّ يُسَمَّى هذا التَّصويرُ الفنيُّ بأيقونةٍ، و أوَّلُها تتعلَّقُ برسّامِ هذهِ الأيقونةِ، الذي غالِبَاً مايكونُ راهِبَاً بحَسَبِ التَّقليْدِ الشَّرقيّ، إذ عليه أن يكونَ قدوةً صالِحَةً، يعيشُ حياةً روحيّةً عميقَةً مُطَهِّراً نَفسَّهُ بالتَّقشُفِ والصلاةِ، والأهمُّ أن يكونَ مُلِمَّاً بِعِلْمِ اللاّهوتِ وعارِفَاً العقيدَةِ المُستقيمَةِ وتفاسيرَ الكتابِ المُقدَّسِ، لأنَّهُ لايمكِنَهُ تصويرُ مالايعرفُ جيّداً، وأن يتَحَلَّى بالتأمُّلِ والصَمْتِ، وبالتَّأكيدِ أنْ يُتقِنَ الرَّسْمَ واختيارَ الألوانِ وتنسيقِهَا أيّ أنْ يَتَمَتَّعَ بموهبَةٍ ومقدِرَةٍ مميَّزَةٍ على استخدامِ الرِّيشَةِ ومَزْجِ الألوان، وهذا وَحْدَهُ أيضاً لايكفي بل عليه يَتَهَيَّأُ لِلرَّسْمِ بفترةِ صومٍ وصلاةٍ[119] وبحَسَبِ الطُّقوسِ أيضاً يتلو الكاهِنُ على رأسِ الرّاهِبِ أو الرسَّامِ قبلَ أن يبادِرَ بالرَّسمِ صلاةً خاصَّةً.[120]

أمّا بخصوصِ موادِ الرسم فيجب أن تكونَ موادَ حيّةً من الطَّبيعةِ، ومعَّداتُ الرَّسمِ كالفرشاةِ والخشَبةِ والدّهانِ فيصلّى عليها أيضاً قَبْلَ البدءِ باستعمالِها.

أمّا العملُ في الأيقونةِ فغالِبَاً مايكونُ نتاجَ عملٍ جماعيّ، فلكلِّ راهِبٍ جزءٌ من الأيقونَةِ يختصُّ به، واحدٌ يرسُمُ العينينِ والآخر يرسُمُ الشَّعْرَ والثَّالِثُ اليدينِ والرَّابِعُ الرِداْءَ، وهكذا نجدُ أنَّ عُنْصُرَ الخَلْقِ الفَنيِّ للفردِ قد اِمّتَحَى في رسمِ الأيقونةِ الشَّرقيّةِ وانصبَّ العَمَلُ في قالَبٍ جماعيّ.

---

[119] خوري، إيمّا غريِّب: **الأيقونة، شرح وتأمّل**، ص15.

[120] اسبر، سابا: **الأيقونة، البنية الداخلية والبعد الروحي**، ص12.

*اللاهوت: هوعلم دراسة الإلهيات دراسة منطقية واللاهوت المسيحي مستمد من (العهد القديم والعهد الجديد وتعاليم الكنيسة ومقررات المجامع الكنسية).

ولهذا نلاحِظُ أنَّ الفنَّانَ لايوقّعُ على الأيقونَةِ كسائرِ الأعمالِ الفنيّةِ بل يكتُبُ "بيدِ الرَّهبَنَةِ الفُلانيّة"، أو "بيد الرَّاهبِ فلان"، دلالةً على الإيمانِ بشراكةِ العملِ بين قُدْرَةِ اللهِ تعالى التي تَمنَحُ الإلهامَ وإنارَةَ الفِكْرِ وبينَ الإنسانِ الفنَّانِ الذي قدِّم يَدَّهُ لِتَخُطَّ مايَنْظُرُ إليهِ الفِكْرُ المُنَوَّرَ، لذلك يكتُبْونَ صوِّرَتِ الأيقونَةُ بيدِ فلانٍ أيّ ليسَتْ من إنتاجِهِ الخاصّ.

إذ أنَّ للكنيسَةِ الشَّرقيَّةِ وُجْهَةُ نَظَرٍ خاصَّةٍ لِدَوْرِ الفَنَّانِ الفَردِ، فأغلبيَّةُ الرَّسَّامِيْنَ من الرُّهبانِ الشَّرقييّنَ مازالوا مَجْهُوْلِيْنَ وأسماؤُهُمْ لم تُعرَفْ إطلاقاً، فعَمَلُ الأيقوناتِ مِهنَةٌ مقدَّسَةٌ تُمَارَسُ في الأديرَةِ، وكلُّ ديرٍ يُمثِّلُ مدرسَةً خاصَةً ولكِنَّ هذه المدارِسَ كُلَّها ليسَتْ مبنيّةً على رسَّامٍ مُبدِعٍ مَدَّ تلامِيذُهُ بِقَفزَةٍ فنيّةٍ جديدةٍ وخلاّقَةٍ بلْ أنَّها مرتكزَةٌ على تَقليدٍ محفوظٍ بعنايَةٍ تامَّةٍ، ومُسلَّمٍ من جيلٍ إلى جيلٍ عَبْرَ أجيالِ هذهِ المدرسَةِ، وفي حالِ وُقِعَّ اسمُ الفنَّانِ فإنّهُ يوقِّعُ بشكلٍ يُعبّرُ عن اتِّضَاعِهِ، وهناك ظاهرةٌ انتشَرَتْ كثيراً عند الرَّسَّامينَ وهي إلحاقُ الإسمِ بعبارَةِ صُوِّرَتْ بيدِ العبدِ فلان.[121]

وقد وضحَّتْ الكنيسَةُ الشَّرقيَّةُ أنَّ الهدفَ من ذلكَ لم يكن نَقْصَاً في الخيالِ أو الموهبةِ الفنيّةِ لرسّاميْ الأيقونةِ، بلّ لأنَّهُ من شروطِ روحانيِّةِ هذه الأيقونةِ هو عَدَمْ تدخُّل عُنْصُر الخيالِ البَشَرِيّ، لأنَّهُ برأَيهم إنَّ أيّ تغييرٍ في الأيقونةِ يعني تشويهَهَا للنموذَجِ الأصليّ، وأيّ تحويرٍ للنَّماذُجِ السَّماويّة هو هَرْطَقَةٌ*[122]، وتبقى الكنيسَةُ المَرْجِعَ الرَّئيسيّ لتحديدِ قِيمَةِ الأيقونَةِ، فواجِبُهَا أن تبقى قائِمَةً ومراقِبَةً لهذا الفنّ الذي تعتبِرُهُ وسيلَةً لِنشرِ تعالِيمَها، وهي في الوقتِ الذي تَضْبِطُ فيه فنَّانَ الأيقونَةِ بقواعِدَ صُلْبَةٍ، إلاّ أنَّها لم تَحِدَّ من العبقريِّةِ الشخصيِّةِ في الإتقانِ، فهذه الضوابِطُ لاتَمْنَعُ الفنَّانَ من إظهارِ براعَتِهِ في الرَّسْمِ عن طريقِ اختيار الألوانِ

---

[121] دير مار يعقوب دده للراهبات، " فن الأيقونات"، **مجلّة النور**، العدد الثالث، لبنان 1986، ص114-115.

✱ المهرطق: هو كل إنسان ابتدع أشياء غير معروفة أو معترف عليها في الدين.

✱دليل التصوير(البيزنطي): كتاب وضعه الراهب ديونيسيوس دافورنا، والذي دوّن فيه التقليد الفنيّ البيزنطيّ المتبع منذ القرن 11، وفيه وضع قواعد الفنّ البيزنطي، وفروض كيفية تزيّين الكنائس البيزنطيّة وترتيبها)، كما فرض على الفنانين المصورين (الإيقونوغرافيين) البيزنطيين أن يسيروا بموجب خطّة مُتبعة وليتقيّدوا بمبادئ تقليد عريق.

[122] دير مار يعقوب دده للراهبات، " فن الأيقونات"، **مجلّة النور**، العدد الثالث، لبنان 1986، ص114-115.

المناسِبَةِ والمَهَارَةِ في تصوير الخُطوطِ الدَّقيقَةِ والزَّخارِفِ المناسِبَةِ والبرهانُ على ذلك تعدُّدُ مدارِسِ الفنّ الأيقوني، بالإضافَةِ إلى بروزِ عباقِرَةٍ من الفنَّانين في هذا المجال.[123]

فالموهبَةُ مُهِمّةٌ والكنيسَةُ تمنَعُ غيرَ الموهوبين من تعاطي رسمِ الأيقونَةِ خوفاً عليها من كُلِّ مامِنْ شأنِهِ أنّ يُحَرِّفَ معناها المقدَّسِ، حيث جاءَ في دليلِ التّصويرِ الذي عُثِرَ عليه في جبلِ آثوس سنة 1839 مايلي: ((**على كُلِّ راغِبٍ في تَعاطِي فنِّ التَّصويرِ المُقدَّسِ، أوّلاً أن يُبْدي جدارَةً به بعد أن يكونَ قد مارَسَ بعضَ التمرينِ فيه، وأنْ يروِّضَ نفسَهُ على التَّصويرِ حتّى يَصِلَ إلى نتيجَةٍ مرضيّةٍ، فيصلّي آنذاك لِيَمْلأَ اللهُ روحَهُ**))[124].

وعندما ينتهي الفنّانُ من هذا العَمَلِ الفنيِّ الكنَسيِّ، يجري طَقْسُ تقديسِ الأيقونةِ أو الّصلاةِ عليها وهذا التَّقليدُ يُتَّبعُ في الكنيسَةِ الشَّرقيّةِ بعد الانتهاء من رَسْمِ الإيقونةِ لِتُصبِحَ الأيقونَةُ أداةً مُقَدَسَّةً ويتمُّ هذا التَّدشِيْنُ بواسِطَةِ الكاهن ويعاونُهُ في ذلك كَهَنَةٌ غيرُه وتَتِمُّ مبارَكَتُهَا بزيتِ المَيْرون*وتلاوَةِ الصَّلاةِ عليها.[125]

وتؤكِّدُ الكنيسَةُ الشَّرقيّةِ، أنَّ التزام الأيقونةِ بقوانينٍ وطقوسٍ محدَّدَة، فهذا لايعني أنّها تَنتَمْي إلى فَنٍّ جامِدٍ رتيبٍ غير قابلٍ للتطوّر، فإذا تَمَّ التَّدقيقُ بأيقوناتٍ تُمَثِّلُ الموضوعَ ذاتَهُ لَوَجْدنا وإن تشابَهَتْ فهي مختَلِفَةٌ، على الرغم من أنَّها تَقومُ على مبدأٍ واحدٌ في كُلِّ البلاد التي انتشَرَ فيها فَنُّ الأيقوناتِ، رَغْمَ بُعدِهَا الجُغرافيّ، وقلّةِ الاتّصالِ بينها، فالموضوعُ ثابِتٌ مُتَرَفِّعٌ عن التّغيّر ولكنَّ الأداءَ مُخْتَلِفٌ، وهدفُ الكنيسَةِ من هذه الطقوسِ هو أن تجعَلَ من عمليّةِ رسمِ الأيقونَةِ بِمُجْمَلِهَا بمثابَةِ مَهمَّةٍ روحيّةٍ تؤكِّدُ ارتباطَهَا بالتَّقليدِ الكنسيّ وفَهْمِ النَّاحِيَةِ اللاّهوتيّةِ فيها لِتُحَقِّقَ الهدفَ الذي رُسِمَتْ لِأجْلِهِ أيّ لتكونَ بمثابَةِ **إنجيلٍ كَتَبَهُ الرَّسّامُ بالرّيشَةِ والألوان.**[126]

---

[123] خوري، إيمّا غريِّب: **الأيقونة، شرح وتأمّل**، ص13.

[124] هبّي، أنطون: **الصور المقدسة أو الأيقونات**، المطبعة البولسية، جونية، لبنان 1968، ص96.

***الميرون**: كلمة يونانية تعني الطيب أو الرائحة عطرة، ويستخدمه المسيحيين كرمز يدلّ على طرد الشرّ وحلول الروح القدس، وهو من أسرار الكنيسة السبعة ويقوموا به بعد سرّ التعميد برسم إشارة الصليب على الجبين، أمّا الأسرار السبعة فهي: سرّ المعمودية، سرّ الميرون، سرالإفخارستيّا(المناولة)، سرّ التوبة والإعتراف، سرّ مسحة المرضى، سرّ الزواج، سرّ الكهنوت"

[125] خوري، إيمّا غريِّب: **الأيقونة، شرح وتأمّل**، ص16.

[126] بنز، أرنست: الأيقونة، مقال في **مجلّة النعمة** البطريركية، العدد (67)، آذار،1967، دمشق، سوريا 1967.

• تقنياتِ رَسْمِ الأيقونَةِ والمواد التي تُسْتَخْدَمُ في صِنْعِها:

إنَّ الأيقونَةَ كَفَنٍّ غنيّةٌ جداً كسائِرِ الفنونِ التّشكيليِّةِ، كما لها تقنياتُها الخاصَّةُ والتي هي بمثابَةِ تقليدٍ وتُراثٍ أمينٍ يُحافِظ عليه، وانطلاقاً من نظرَةِ الكنيسةِ إلى الأهميّةِ والدَّورِ الذي تؤدِّيهِ الأيقونَةُ فيها، وضَعَتْ بالإضافَةِ إلى التَّعاليمِ والطُّقوسِ التي يجبُ أن تقومَ الأَيقونَةُ على أساسَها، قواعِدَ مُفصَّلَةً لأصولِ هذا الفنِّ وتقنياتهِ من النَّاحيَّةِ الفنيَّةِ تهدُفُ إلى إبرازِ الجمالِ الرُّوحيّ، ففي الوَقْتِ الذي يُركِّزُ فيه فنانو النَّهْضَةِ في العصرِ الوسيطِ في الغربِ على الإبداعِ الفنيِّ المعاصِرِ الذي نشأَتْ أُسُسُهُ على المِثاليّةِ الإغريقيّةِ التي قامَتْ على مبدأ تناسُبِ أبعادِ أعضاءِ الجسمِ البشريّ (تناسُبِ الإصبعِ الواحِدِ مع الآخرِ، وكلِّ الأصابعِ مع بقيّةِ اليدِ، واليدِ مع المِعْصَمِ، والمِعْصَم مع السَّاعدِ والسَّاعدِ مع كامِلِ الذّراعِ، وأخيراً كلّ الأجزاءِ مع كل الأجزاءِ الأُخرى)[127]، إذْ يهدُفُ فنانو الأيقونَةِ الشَّرقيّةِ إلى إبرازِ الجمالِ السَّماويّ الدَّاخليّ، فقد وُجِدَ من بين القدّيسينَ من كانوا أصحابَ هَيْئَةٍ جَميلَةٍ جداً، ولكن ما صَوَّرَتْهُ الأيقونَةُ فيهم كانَ جمالَهُم الرُّوحيّ لا الجسديّ، وفي ذلك تكونُ الأيقونَةُ بِنَظَرِهِم تماماً كالإنجيل الذي لم يَصِفْ جمالَ أيِّ شخصٍ ذُكِرَ فيهِ ولا حتَّى قوَتَه الجسديّةَ، لذلكَ فالجمالُ الدّنيويَّ هو جمالٌ ترابيٌّ، وفنُّ (البورتريه) ممنوعٌ، والكنيسَةُ الشرقيّةُ تَمْنَعُ رَسْمَ مَنْ كاَن حَيَّاً، وكلُّ شَبَهٍ يرتَبِطُ بالعالَمِ الأرضيّ مرفوضٌ، كما يجبُ ألاّ تَحمِلَ الأيقونَةُ طابعَ الفنّانِ أو أُسلوبَهُ أو أنّ تخضَعَ لِتَقَلُّبِ بِحَسَبِ العصور.

وانطلاقاً من هذهِ الأُسُسِ وَضَعَتِ الكَنيسَةُ قواعِدَ وأُسُساً تقنيَّةً من أجلِ هذا الفنِّ الكَنَسيّ والتي تجلَّتْ في:

1: **العمق (البعدُ الثَّالثُ):** وهو طريقةٌ تِقَنْيّةٌ فنيّةٌ تعتَمِدُ الخِداعِ البصريَّ من أجلِ رؤيةِ العُمْقِ في اللَّوحَةِ الفنيّةِ، وفي الأيقونة يُلْغَى هذا العُمْقُ لأنَّ الَّرسْمَ الأيقونيَّ بمبدَئِهِ يصوِّرُ الحياةَ الثّانيّةَ التي لاتُحَّدُ بمكانٍ، فَتُصَوِّرُ الأيقونَةُ الشّخصيّاتِ خارِجَ حدودِ المكانِ والزّمانِ، ليبدوا وكأنَّهُمْ في الأبديّةِ، وفي حالِ اضْطُّرَ الفنَّانُ إلى استخدامِ البُعْدِ الثّالثِ فيستَخْدِمُ الطُرُقَ التّاليةَ:

---

[127] فيّاض، اسبيريدون ميشيل: **الفنّ البيزنطيّ، الأيقونة**، ص16.

●**الطَّريقَةُ التّراكُميّة:** ففي صُوَرِ الرَّسْم الجماعِيّ يوضَعُ الأشخاصُ بتراتُبيَّةٍ مُعَيَّنَةٍ خَلْفَ بعضهِم البعض من أجل تدارُكِ البُعدِ الثَّالثِ دونَ استخدامِهِ.

●**الطريقة العكسية:** إذ تُرْسَمُ الأشياءُ بِعَكسِ ماهي مِنْ حيثُ صِحَّةُ الرَّسْمِ لِتَدارُكِ البُعْدِ الثّالثِ في المَشْهَد.

● **الضَوءُ والظِّلُّ:** يُسْتَخْدَمُ في الأيقونَةِ مبدأُ الظِلِّ والضوءِ لأعطاءِ حَجْمِ الصُّورَةِ، وأحياناً يُسْتَخْدَمُ مبدأُ التَّضادِ من أجلِ إبرازِ بعضِ النُّقاطِ ولكِنْ وِفْقَ رمزيّةٍ خاصَّةٍ سَتُوَضَّحُ لاحِقاً.

2: **استغلالُ الكتلةِ مع الفراغ:** وذلك بأَنْ تَشْغَلَ هذهِ الكتلَةَ الفراغَ بِنورانيَّةٍ وجماليَّةٍ، حيثُ لم يهتمْ فنَّانو الأيقونَةِ بالتَّفاصيلِ المَشْهَديَّةِ حولَ شخصيَّةِ القدّيسِ بِهَدَفِ تحريرِ الأيقونَةِ من ارتباطِ الزَّمانِ والمكانِ، إذ أنَّ المُهِّمَ بنظَرِهِمْ هو الشَّخْصُ أو الحَدَثُ المُصَّوَر أيّ المعنى الرّوحيّ للحادِثَةِ التَّاريخيَّةِ أكثرَ من"أينَ ومتى حَدَثَتا"، إذ يَتَجَّرَدُ الجسدُ من كُلِّ حرَكَةٍ ويحجُبُهُ ثوبُهُ ويحَّولُهُ إلى نِظَامٍ هندَسيّ مِنَ الزَّخارِفِ والنَّقْشِ والألوانِ، تنفي معه الأيقونة حدودَ المَنظورِ، فلا يَنقُلُ المُصوِّرُ ضَوْءَ النَّهارِ ولاعَتمَةَ اللّيلِ، بَلْ نوراً من الذَّهب لاتعرِفُهُ الدُّنيا التي نعيشُ فيها، لأنَّ المنطِقَ في تِقِنيَّاتِ رسمِ الأيقونَةِ برأيهِم لايكونُ بالمَعْرِفَةِ الواقعيَّةِ بل بالإيمانِ، لأنَّ اللهَ تعالى لايُبارِك فقط مَعْرِفَتَنَاْ لَهُ بَلّ سُكنَاهُ فينا.[128]

3: موادُ الرَّسْمِ: ويجِبُ أن تكونَ مواداً حيّةً من الطَّبيعةِ، حيثُ تَسْتَمِدُ الأيقونَةُ موادَ تقنّيتِهَا من مُخْتَلَفِ العناصِرِ التي تُشَّكِلُ العالَمَ المَرئيّ في الطَّبيعةِ، فالخشَبُ يُمَثِّلُ القطاعَ النباتيَّ، والألوانُ والجصُّ القطاعَ المعدنِيّ، والبيضُ والصَمْغُ القطاعَ الحيوانِيّ، موادٌ ترابيّةٌ وموادٌ خامٌ لايتعدّى إعدادُها لاستخدامه لها سوى تنظيمِهَا وتنقِيَتِهَاْ، وحتَّى الألوان فهي من عناصِرِ الطّبيعَةِ فاللّونُ الأحمَرُ مثلاً من أُكسيدِ الحديدِ، واللونُ الأبيضُ من الجيرِ (الكلس الأبيض)، والأسودُ من العِظامِ، وهذا من وجْهَةِ نَظَرِهِم يشيرُ إلى أنَّهُ حتّى عناصِرِ الأرضِ تُشارِكُ الرسّامَ في تمجيدِ وتسبيحِ الخالق.[129]

---

[128] الزيباوي، محمود: **الكنيسة البيزنطيّة**، مادة في الفن الكنسي، جامعة البلمند، غير منشور، لبنان 1998، ص 9.

[129] Kalokyris,Constantine: *The Essence of Orthodox Iconography*. Brookline, Massachusetts: Holy Cross Orthodox Press, n.d.

4: التقنية: إنَّ عمليَّةَ التَّحضيرِ لِرَسْمِ الأيقونَةِ تجري وِفْقَ خطواتٍ مُنَظَّمَةٍ، فبدايةً يتمُّ تحضيرُ لوحَةٍ من الخشَبِ الطَّبيعيّ الممتازِ شَرطَ أن يكونَ خالياً من العُقَد، تتراوَحُ سماكَتُهَا بينَ (2–3) سم، وتتألَّفُ من دفوفٍ تُلْصَقُ بجانِبِ بعضَهَا وتُدْعَمُ مِنَ الخَلْفِ بعوارِضَ خلفيّةٍ لِمَنْعِ السَّطْحِ من التَّحدُّبِ، ثُمَّ يُلصَقُ بواسِطَةِ الصّمغِ على سَطْحِ اللَّوحَةِ قماشٌ خامٌ أبيضٌ أو شاشٌ رقيقٌ لِيَتَّحِدَ مع الخَشَبِ اتِّحاداً وثيقاً، وبعد أن تَجِفَّ يتمُّ التَّأسيسُ بِوَضْعِ معجونَةٍ مكونَّةٍ من الجَصِّ الأبيضِ الممزوجِ بالصّمغِ الحيوانيّ المُستَخرَجِ من دُهْنٍ حيوانيّ مع مقدارٍ من الزِّنكِ والماء والإسبيداج*، ثم يغطّي الفنّانُ القماشَةَ من هذه العجينَةِ بشكلٍ كاملٍ دون أيّ ظهورٍ لنَسيجِها[130]، ثم يبدأُ بِرَسِمِ الخطوطِ الرئيسيَّةِ عليها بواسِطَةِ قلمِ الرَّصاصِ، أمّا المساحَةُ المُرادُ تذهيبُها فيتمُّ دهنُها سِتَةَ وجوهٍ بمادّةِ الكمليكة، ثم يقومُ الرّسامُ بحفِّهَا بِوَرَقِ الزُّجاجِ النَّاعِمِ حتّى تُصبِحَ صقيلَةً كالمرآةِ، ثمَّ ينتَظِرُ مِدَّةَ ساعَةٍ ويقومُ الفنَّانُ بلصقِ ورقَ الذَّهَبِ والذي يوجَدُ مِنْهُ عِدَّةُ عياراتٍ، فإذا كان ذهَباً أصليّاً يُلصَقُ بشكلِ رقاقاتٍ صَغِيرَةٍ ويُزالُ الفائِضُ بواسِطَةِ ريشةِ طائرٍ ناعِمَةٍ، أمّا إنّ لم يكن ذَهَباً أصيلاً فإنَّه يُلصَقُ بشكلِ رقاقاتٍ كبيرةٍ ثم تُزالُ الزَّوائدُ بواسِطَةِ قطنَةٍ ناعِمَةٍ، وعند الإنتهاءِ من هذا الجُزْءِ يجبُ طَلْيُ الذَّهَبَ بِطَبَقَةٍ رقيقَةٍ من مادَّةِ الكمليكة، ثم يَتمُّ رسمُ هالاتِ القدّيسيَن بِواسِطَةِ البيكارِ وتذهَّبُ كالخلفيَّاتِ بِوَرَقِ الذَّهَبِ أو تُفَضَّضُ بورَقِ الفضَّةِ.[131]

وبخصوصِ الجزءِ المُتَعَلِّقِ **بتلوينِ الأيقونَةِ**، إذ يتابعُ الفنَّأن عملَهُ بتلوينِ الخطوطِ التي كانَ قد رسَمَهَا بالرَّصاصِ بواسِطَةِ ألوانِ التَّمْبرا* المؤلَّفَةِ مِن موادٍ ترابيّةٍ ممزوجَةٍ بصفارِ البيضِ (كمادّة مثبّتة) والخلُّ (كمادَةٍ حافِظة)، بالإضافَةِ إلى الشَّمْعِ العسليّ، وماءٍ مُقَدَّس.[132]

---

[130] أثناسيو، (متري هاجي)– خيّاطة،(سمير أنطوان): أيقونات دمشق، موسوعة الأيقونات السوريّة، ص18.

* الاسبيداج (كربونات الكالسيوم): وهو مادة تشبه الدقيق، نحصل عليه عن طريق طحن الحجر الجيري الأبيض وتضاف هذه المادة إلى المعجونة المطبقة تحت طبقة الألوان.

* التمبرا: هي ألوان طبيعيّة غير شفافة يتم خلطها بوسيط مائي لاصق كالصمغ و صفار البيض والخل أو يضاف إليها مواد غرويّة حيوانية أو زلال البيض وتتميز هذه الألوان بثبات أ لوانها وعدم تداخلها مع بعضها عبر الزمن .

[131] الزيّات، الياس: **تقنية التصوير ومواده**، جامعة دمشق، كلية الفنون الجميلة، المطبعة الحديثة، دمشق 1982/1981، ص146.

[132] فيّاض، اسبيريدون ميشيل: **الفن البيزنطي، الأيقونة**، ص27.

وللألوان في الأيقونة معانٍ، كلٌّ لون على دَرَجَاتٍ، ولا يتجاوَزُ المّصَوّرُ في استخدامِهِ عشرينَ لوناً، وللنّورِ شأنٌ خطيرٌ في الأيقونَةِ لأنَّهُ يّعَبِّرُ عن النّور السّماويّ.

ففي **الوجوهِ** يستخْدِمُ الفنَّان تِقَنيَّةَ (الإيضاحِ التدريجي)، فالرَّسَّامُ في تلوِيْنِهِ لِلوَجْهِ يُغَطّيْهِ أوّلاً بلونٍ قاتِمٍ، ثم يُلْقِي فَوقَهُ صَبْغَةٌ أكثَرَ وضوحاً بإضافَةِ كَميّةٍ مِنْ مَسحوقِ اللّونِ الأصفَرِ الطّبيعيّ أيّ من نورٍ وبعد ذلك تتوالَى تِلكَ المساحَةُ متراكِمَةً عِدَّةَ مَرَّاتٍ بطريقَةٍ أكثَر وضوحاً، فيكونُ ظهورُ الوجوه نابِعاً عن تَدّرجٍ يرمُزُ إلى نُمُوِّ الضَّوءِ في الإنسان.[133]

وبعد الانتهاء من رسمِ الأيقونّةِ يقومُ الرَّسّامَ بِدَهنِهَا بطبَقَةٍ بسيطَةٍ جدّاً من اللّكَرِ للحِفاظِ على الألوانِ من تأثيرِ عوامِلِ الزَّمَنِ، وتُتْرَكُ بَعْدَ ذلكَ عِدَّةَ أيَّامٍ حتَّى تَجِفَّ، ثم تُؤخَذُ إلى الكنيسَةِ لِيُصلَّى عليها صلاةً خاصّةً من قِبَلِ الكاهِنِ وتُبارَكْ.[134]

وهكذا **فالأيقونَةُ الشَّرقيَّةُ** مفهومٌ جماليٌّ مَسيحيٌّ، بالإضافَةِ لكونها فنّ لاهوتيّ كنسيّ، وكلُّ تفصيلٍ من تفاصيلها يحملُ معنى ومدلولاتٍ عميقَةٍ، فلا مكانَ للارتجال والتَّأليفِ الحُرّ الخارج عن القوانينِ الرَّسميّةِ لِرَسمِهَا، فعناصِرُ التَّأليفِ تَتَّحِدُ في تقليدٍ رصينٍ وثابتٍ وهي بذلك تُشْبِهُ المفهومَ الذي تَبَّنَاهُ أفلاطون فيما يخصّ (الفلسفَةِ الإشراقيِّة)، والتي تقول: علينا أن لا نأخُذَ الموضوعَ كما هو وإنّما علينا أن نَدْخُلَ أكثَرَ في عُمْقِ هذا الموضوعِ أيّ الفكرةِ الماورائيّةِ من خلالِ الموضوع.[135]

ج: اللّغَةُ التَّعبيريّةُ المصوّرةُ في الأيقونَةِ:(لغَةُ الجسدِ، الخطوطِ الرُّموزِ والألوانُ):

إنَّ مفتاحَ الأيقونَةِ هي رموزٌ وإذا عُرِفَتْ هذه الرُّموزُ من السَهْلِ أنْ نَفْهَمَهَا ونُحِبَّها حتّى أنّنا نشعُرُ بعد ذلك بِرَغْبَةٍ في رؤيَةِ المزيدِ من الأيقونَاتِ وتأمُّلِّهَا، فَكُلُّ شيءٍ في الأيقونَةِ لَهُ معنى. فالأيقونَةُ لامعنى لها بحدِّ ذاتِها كمادَّةً مصوَّرَةٍ، إذ أنَّ قيمتها الفعليَّة كامِنَةٌ بما تُشيرُ إليه، مُشَكِّلَةً بذلك لغةً رمزيّةً خاصَّةً تتألَّفُ حُروفُها من مجموعَةٍ متناغِمَةٍ من الألوانِ وهندسَةِ

---

[133] فرح، بندلايمون: **محتوى الأيقونوغرافيا الأرثوذكسية**، مادة الفن المسيحي، قسم التهيئة الإكليريكية والتنشئة المسيحية، الصف الثاني، لبنان 1998-1990

[134] فيّاض، اسبيريدون: **أيقونات السيدة العذراء العجائبيّة في الجبل المقدس**، مطرانيّة الروم الأرثوذكس، اللاذقيّة،2000، ص7

[135] Lossky,Ouspensky; *The meaning of the icon,*st.Vladimir's seminary press, NewYork,1982 ,p;22

الخطوطِ وتوزيعِ المشاهدِ وكذلك وضعيَّةِ الجسدِ، راسِمُها لايفتّشُ عن الجمالِ الفنّيّ، بل يَسْتَخدِمُ بِعبقَريّةٍ ريشَتَهُ كي يُبْرِزَ الجمالَ الرّوحيّ في مضمونِهَا وذلك في منهَجٍ متكامِلٍ رصينٍ يُحافِظُ على الرُّوحانيَّةِ ويقدِّمُ فَنَّاً أميناً يُجَسِّدُ رؤيا الإيمانِ الكَنَسِيّ.

فالأيقونَةُ في الكنيسَةِ الشّرقيّةِ مبنيَّةٌ على قواعدَ لاهوتيّةٍ وخطوطٍ فنيّةٍ عريضةٍ، تبتَعِدُ بإسلوبِهْا عن الجمالِ الدّنيويّ التُّرابيّ وتُرَكِزُ على الجمالِ الرُّوحيّ الذي هو جمالُ القَدَاسَةِ، فالقداسَةُ هي موضوعُ الأيقونَةِ الأَوحَدُ وشخصيَّةُ السيّد المسيح مِثَالُها، وفيها يتجرَّدُ الجَسَدُ من كُلِّ حَرَكَةٍ ويحجُبُه الثَّوبُ الذي يرتَديهِ ويحوّلُه إلى نِظامٍ هندسِيّ من الزَّخارِفِ والنَّقشِ والألوانِ، ولِكُلِّ أيقونَةٍ مَدلولاتٌ عقائديَّةٌ وتعليميّةٌ نقرأُها من خلالِ تفاصيلِهَا التّالية[136]:

– **الخلفيّةُ:** يُشَكِّلُ هذا الجزءُ مِنَ الأيقونَةِ صميمَ معناها وموضوعَها الإيمانيّ في كونِّهِ يرمُزُ للنّورِ الآتي من السَّماءِ وأنَّ القدّيسَ المُصوَّرَ في الأيقونَةِ يَطِلُّ علينا من هذا النُّورِ الأبديّ الذي يَنْعَكِسُ إلى النَّاظِرِ إليها[137]، فالنُّورُ عُنْصُرٌ مُهِمٌ في الأيقونَةِ وبِلغَةٍ تِقَنيّةٍ (النّورُ) هو مايُسَمَّى في فَنِّ الرَّسْمِ بِخَلْفِيَّةِ اللَّوحَةِ، وهو المُشارُ إليه بالقاعِدَةِ الذَّهَبِيّةِ الأساسيّةِ التي تَعْكُسُ النُّورَ المُشعّ في الأيقونَةِ، ولذلك لايُنارُ الأشخاصُ ولا الأشياءُ بِمَنْبَعٍ ضوئيّ من أيِّ جِهَةٍ لأنَّ كُلَّ شيئٍ في السَّماءِ مُغَلَّفٌ بالضياءِ، كما أنَّهُ لاوجودَ للبُعْدِ الثَّالثِ لِتَتَحرَّرَ الأيقونَةُ مِنْ كَثَافَةِ الجَسَدِ وتُدْخِلَ القدّيسَ في اللاَّمحدوديّةِ الأبديّةِ. [138]

–**الوجوهُ:** في الأيقونَةِ البيزنطيّةِ الشَّرقيّةِ القدّيسونَ دائماً ينظُرونَ إلى النَّاظِرِ(الُمشاهِدِ الحَاضِرِ) بكامِلِ الوجهِ أو بثلاثةِ أرباعِ المَيَلاْنِ تقريباً، لكنَّنا لانجِدُ وجوهَ القدّيسين في وَضْعٍ جانبيّ تماماً (البروفيل) إلاّ في حالاتٍ استثنائيّةٍ وبِحَسَبِ موضوعِ الأيقونَةِ، حيثُ أحياناً يرمُزُ الوجهُ الجانبِيّ إلى الشَرّ وأحياناً أُخرى يُشيرُ إلى الشخصيّاتِ الهامشيّةِ في الحَدَثِ المُمَثَّلِ.

---

[136] الزيباوي، محمود: **الكنيسة البيزنطيّة**، مادة الفن الكنسي، جامعة البلمند، غير منشور، لبنان 1998، ص10.

[137] خوري، إيمّا غريّب: **الأيقونة، شرح وتأمّل**، ص 169.

[138] Ouspensky,Leonid; “*Theology of the icons* “ St.Vladimir`s seminary press, NewYork,1978, p;222.

لكنَّنَا لانَجِدُ أبداً الرَّأسَ مُدارً إلى الوراء وذلك لأنَّ الإنسانَ الروحيّ لايستطيعُ أن يَحْضُرَ بغيابِ إحدى العينينِ، وهذا ما جاءَ في إرشاداتِ الرَّاهِبِ الأوَّلِ القِّديسِ أنطونيوس الكبير: "**بما أننَّا ابتدأنَا بالسَّيْرِ في طريقِ الفَضيلَةِ فلنتقَدَّمْ إلى الأمامِ ولايُرْجِعُ أحَدٌ مِنَّا رَأسَهُ إلى الخَلْفِ، فَمَنْ يَضَعْ يَدَهُ على المِحْرَاثِ ويلتَفِتُ إلى الوراءِ لايَصْلُحُ لِمَلَكُوْتِ السَّمواتِ**". [139]

–العيونُ: تُرسَمْ العيونُ في الأيقونَةِ الشَّرقيَّةِ لوزيّةً ومستديرةً وتَرْمِزُ إلى الزُّهْدِ، وتكونُ باستدارَةٍ أكبرَ عندما تريدُ أن تُشيْرَ إلى توتُّرٍ، ونِصْفَ مُغْلقةٍ عندما تُشِيرُ إلى السّكونِ ولكنْ في أغلَبِ الأحيانِ تُصَوِّرُ العينانِ بارزتينِ واسعتينِ، والنظرَةُ تكونُ ثابِتَةً ثاقِبَةً في تحديقِهَا وترمُزُ بذلك إلى العيونِ السَّاهِرَةِ على الصَّلاةِ والتي بواسِطَتَهْا تمكنّوا من معرِفَةِ العقيدةِ والإيمانِ العميقِ[140]، حيثُ يُرَكِزّ الفنَّانُ كثيراً على رَسْمِ العُيونِ فهي بِحَسَبِ تعاليمِ الكِتابِ المُقَدَس "سراجٌ للجسَدِ"، وجاءَ ذلك في إنجيلِ متّى "سِراجُ الجَسَدِ هو العَينُ، فإنّ كانت عَينُكَ بَسيطَةً فَجَسَدُكَ كُلَّه يَكونُ نَيّراً" (متى 6:22)، وهذا الثَّباتُ في العينِ لايحُوْلُ دونَ الشُّعورِ بالحركَةِ الدَّاخليةِ فهو استقرارٌ لاجمودٌ، يعبِّرُ عن هدوءٍ لا اضطرابَ فيهِ ويشيرُ إلى الحَالَةِ الرُّوحانيّةِ التي يعيشُهَا المؤمن، أمَّا النظرَةُ الجانبيّةُ فهي تعبّرُ عن عدَم وجودِ الشَّخْصِ الفعليّ في الحَدَثِ فهي تُعَبِّرُ عن عَدَمِ الإصغاءِ فَمَنْ يَنْظُر جانِبَاً في الأيقونَةِ لا ينتَبِهُ إلاَّ لِنَفْسِهِ فالنَّظْرَةُ الجانبيَّةُ شُرُودٌ وغيابٌ أي انتفاءٌ للمشاركةِ إذْ وَحْدَهُ الشَّيطانُ والخطأةُ ينظرونَ جانِبَاً في الأيقونَةِ الشَّرقية، بينما يأخُذُ الحاجبان شَكْلَ قوسَيْنِ يحيطانِ بالعينينِ الواسعَتيْن.[141]

– الأنف: يأخُذُ الأنفُ في الأيقونَةِ حَجماً أكبرَ من الطبيعيّ ويَرْسَمُ بِشَكْلِ خَطٍ مُستقيمٍ طويلٍ ورفيعٍ فيبرُزُ كخطٍ مضيئٍ يربُطُ الفَمْ بالعينينِ وبدونِ ظلالٍ لأنَّ النّورَ الإلهيّ في الأيقونَةِ يُلْغي كُلَّ ظلّ، وبشَكلِهِ هذا يُشيرُ إلى أنَّ الأنفَ لَمْ يَعُدْ يقومُ بِوظيفَتَهِ بَلْ صارَ رمزاً يَدُلُّ على استنشاقِ رائِحَةِ الطَّهارَةِ الرُّوحيّة. [142]

---

[139] فيّاض، اسبيريدون ميشيل: **الفن البيزنطي**، الأيقونة، ص 17.

[140] فيّاض، اسبيريدون ميشيل: **الفن البيزنطي**، الأيقونة، ص19.

[141] خوري، إيمَّا غريِّب: **الأيقونة، شرح وتأمّل**، ص173.

[142] Kalokyris,Constantine: *the essence of orthodox iconography,* Holy cross school of theology, Brocline, Massachusetts,1971, p;62

– **الفمُ والشِّفاهُ: الفمُ** في شخصيَّاتِ الأيقونَةِ البيزنطيّةِ صغيرٌ ومغلقٌ يرمُزُ إلى جسدٍ لايحتاجُ إلى أطعمةٍ كثيرةٍ لأنّهُ أصبحَ روحيّاً، ومهما تقلّبت الأحداثُ يبقى الفم مُغلَقاً صامتاً ورمزيّةُ ذلك تعودُ إلى أنّهُ مُطْبَقٌ على سرِّ الإيمانِ باللهِ، أمّا **الشِفاهُ** فهي رقيقةٌ معبرّةٌ عن الصَّمتِ الدَّاخليّ والصّوم[143]، والشيءُ المثيرُ للانتباه هو **غيابُ الابتسامةِ** عن وجوهِ الأيقونَةِ الشَّرقيَّةِ، حيثُ تظهَرُ فقط شِبْهُ ابتسامَةٍ خفيفَةٍ وغيرِ ملحوظَةٍ على وجْهِ السيّدة مريم العذراء في بعض الأيقوناتِ، أمّا وجوهُ القدّيسينَ فَتُصَوَّرُ شاخِصَةً صامِتَةً تعابيرُها خفيفةٌ، والغايةُ من هذهِ التَّعابيرِ الجادَّةِ هي أنَّ القدّيسَ في الكنيسَةِ يصِلُ إلى درجةٍ من السّكونِ الهادئِ أَطْلَقَ عليها الآباءُ القَّيمينَ على الكنيسَةِ (حالة اللاهوى–APATHEA) وهي عبارَةٌ عن حالَةٍ نفسيّةٍ لامكانَ فيها للانفعالات الدنيويَّةِ، ويصلُ الإنسانُ إلى هذهِ الحالةِ من خلالِ التَّعمُّق الرّوحيّ المُرْفَقِ بالصَّومِ والصَّلاةِ والتَّصوّفِ، فيشعُرُ من خلالِها بالطَّمأنينَةِ والرَّاحةِ والسَّلامِ ولامكانَ فيها للحُزنِ والغَضَبِ والأَلَمِ والقَلقِ أو الأهواءِ وإنما راحةٌ داخليّةٌ مستمرّةٌ، لذلك عندما تَرْسُمُ الأيقونَةِ النَّاسَ الخطأةَ أو الشَّيطان فانَّها تُصَوِّرُهُم في حالَةٍ من الاضطراب حيثُ لاثباتَ ولاتركيزَ عِنْدُهُمْ بل هياجٌ وحركَةٌ غيرُ منتظِمَة.[144]

– **الأذنان:** تُمَثَّل الأُذنانِ في الأيقونَةِ بحجْمٍ مُتَقَلِّصٍ حَدَّ الاحتجاب، مُلْتَصِقتانِ بالخدَّينِ كَرَمْزٍ إلى أنَّهُما لاتُصْغيانِ إلى الصَّوتِ الآتي من العالَمِ الخارجِيّ فلا يَكتَرِثُ القدّيسُ بأحاديثِ النَّاسِ وثرثَرَةِ وضياعِ العالم الدّنيويّ بل يَستَمِعُ إلى صَوْتِ اللهِ الدَّاخِلي.[145]

– **اللحيّةُ:** وهي واحدَةٌ من العلاماتِ الرئيسيّةِ في وَصْفِ ملامِحِ رجالِ الدّينِ كافَّة والآباءِ القدّيسين في الكنيسَةِ أيضاً، كما يُعبِّرُ عن العمرِ من خلالِ هذه اللحيّة.[146]

– **الرقبة:** تكونُ عريضة وترمزُ للقوّةَ وإنَّ هذا الشَّخصَ مملؤٌ بالحياةِ الرّوحيّة.

– **الشَّعرُ:** تتحوَّلُ خُصَلَ الشَّعرِ في فَنِّ التَّصْويرِ الأيقونيّ إلى تموّجاتٍ متناسقةٍ تُحيطُ بالرَّأسِ وتمنحُهُ مظهَرَ البساطَةِ الممزوجَةِ بالسُّموّ والرِّفعةِ التي يتحلَّى بها المؤمِن.[147]

---

[143] اسبر، سابا: **الأيقونة، البنية الداخلية والبعد الروحي**، ص 47.

[144] خوري،**إيمَّا غريِّب**: الأيقونة، شرح وتأمّل، ص173.

[145] فيّاض، اسبيريدون ميشيل: **الفن البيزنطي، الأيقونة**، ص19

[146] فيّاض، اسبيريدون ميشيل: **الفن البيزنطي، الأيقونة**، ص19

[147] اسبر، سابا: **الأيقونة، البنية الداخلية والبعد الروحي**، ص48

– **الهالة:** وهي ترمُزُ لنور القداسَةِ، وتحيطُ هالَةُ النّورِ برأسِ القدّيسِ بكاملِهِ لأنَّهُ مركَزُ الفِكْرُ والفَهْمُ الرّوحيّ وهي تعبّر عن حالةِ القداسَةِ الدّائمة.

– **الجسد:** إنَّ قِراءَة لُغَةِ الجسدِ في الأيقونَةِ تتطلَّبُ رؤيةً عميقةً وفهماً كاملاً للرمزيَّة الحركيَّةِ فيها، حيثُ تظهرُ أجسادُ القديسينِ مُلْتَفَّةً بالأثوابِ التي تَلْبَسُها بطريقةٍ تَحْجُبُها وتحوُّلُهَا إلى نِظْامٍ هندسيّ من الزَّخارفِ والنَّقْشِ والألوانِ، وفي بَعْضِ الأيقوناتِ يتحوَّلُ لِباسُ القدّيسِ إلى مساحَةٍ مسطحَةٍ مزخرَفَةٍ بتناسُقٍ دقيقٍ تضيعُ معها تفاصيلُ الجسَدِ وأعضاؤه، وبذلك يغيبُ الجسدُ ويتحوَّلُ إلى مجرَّدِ عمودٍ يحمِلُ الرَّأسَ المُشِعَّ بالفكرَ ونورَ الإيمانَ، وبظهور الثِّيابِ على القدّيسين بهذا الشَّكلِ يكتّمِلُ العُنْصُرُ غيرُ الماديّ في الأيقونة.[148]

كما تَجْدُرُ الإشارةُ إلى أنَّ الثّيابَ غالباً ماتَدُلُّ على العَصْرِ الذي عاشَ فيه القدّيسونَ وأحياناً تشيرُ إلى المِهْنَةِ التي كانوا يمتهنونَها، فعبادَةُ اللهِ سُبحانَهُ بمفهومِ الأيقونَةِ لاتقِفُ عِنْدَ مهنةٍ، لباساً أو مظهراً خارجيّاً بل تَقِفُ عندَ جمالِ الرّوحِ والتَّقوى و الإيمان.[149]

أمّا في تصوير الجسد العاري من اللّباسِ في بعضِ مشاهِدِ الأيقوناتِ، فيمثِّلُ الفنُّ البيزنطيّ الجسدَ خالٍ من أيّ شهوةٍ جسديّةٍ وذلك من خلال تجنُّبِ تصوير البُنيَةِ التَّشريحيّةِ الحقيقيةِ للجسمِ بطريقَةٍ يبدو فيها غَيْرَ ماديّ، أمّا **المَعِدةُ** فتصوَّرُ نافِرَةً وترمُزُ إلى الألم.[150]

–**الأطرافُ:** إنَّ الأقسامَ العاريةَ من الجسمَ كاليدينَ والرّجلينِ فطريقَةُ تصويرها في الأيقونَةِ البيزنطيّةِ مُشابِهَةٌ للطَّريقَةِ التي تُرْسَمُ فيها بَقيَّةُ أعضاءِ الجسدِ وملامِحهِ والتي تعبّر عن الروحانيّة في تصويرِها، حيثُ تُرْسَمُ أصابِعُ اليدينِ طويلةً، بينما تأخُذُ اليدُ اليمنى المرفوعَةُ للمبارَكَةِ حَجْمَ الرَّأسِ، وترمُزُ هذهِ الأصابِعُ الكبيرَةُ على العُمْقِ الرّوحيّ لِصاحِبَها، أمَّا اليدُ التي تَحْمِلُ الإنجيل فَتُلْفِتُ النَّظَرَ بإسلوبِهَا لِتُبَيِّنَ للنَّاظِرِ أهميَّةَ هذا الكتابِ المحمولِ ولِتَقُوْلَ لجميعِ النَّاظرينَ إليها " إنَّ الكتابَ المقدَّسَ ليسَ كِتاباً عاديّاً ".[151]

–**الطول:** نلاحِظُ في الأيقونَةِ الشَّرقيّة تصويرَ الأشخاصِ بقامَةٍ فارِعَةِ الطّولِ ورمزيَّةِ ذلك إلى ارتقاءِ النَّفْسِ والرّوح نحو خالِقها.

---

[148] الزيباوي،محمود: **الكنيسة البيزنطيّة، الفن الكنسي**، ص13.

[149] Kalokyris, Constantine:*the essence of orthodox iconography*, p;78.

[150] اسبر، سابا: **الأيقونة، البنية الداخلية والبعد الروحي**، ص43.

[151] Kalokyris, Constantine:*the essence of orthodox iconography*, p;58.

أمّا الألوانُ في الأيقونَةِ فتَتَحَّولُ على اختلافِ تَدَرُّجاتِها في الأيقونَةِ الشّرقيّة إلى معانٍ وتشارِكُ في تحديدِ هويَّةِ لابِسِهَا، فكلُّ لَونٍ يَرمُزُ إلى معنى كالتّالي:

■**الذَّهبيّ:** يُعَبِّرُ عن الأبديّةِ فهو النّورُ الآتي من المملكَةِ السَماويَّةِ، أيّ من عندِ اللهِ حيثُ لايوجدُ هناكَ ليلٌ بل نورٌ من ذَهَبٍ، كما أنَّهُ يَرمُزُ إلى طبيعَةِ اللهِ وحدَهُ، وجميعُ الأيقوناتِ تؤسَّسُ على اللَّونِ الذَّهبيّ.[152]

■**الأبيضُ:** رمزٌ للعالَمِ السَّماويّ والنُّورِ الإلهيّ، حيثُ ينبُعُ هذا اللَّونُ من القداسَةِ والطَّهارةِ والبساطَةِ، واستُخْدِمَ لملابِسِ القدّيسينَ والصَّالحينَ من النَّاسِ، كما أنَّهُ لونُ القماشِ الذي يُقَمَطُّ فيه الأطفالُ ويكَفَّنُ به الموتى، لونُ بُطْلانِ الموتِ ودخولِ الحياةِ الجديدة[153].

والجديرُ بالذِّكْرِ أنَّ هذا اللّونَ الأبيضَ النَّاصِعُ الثَّلْجيَّ الذي يُبْهِرُ الأنظارَ هو مِنْ بينِ الألوانِ الأصْعَبِ أداءً وفي الأيقوناتِ الشّهيرَةِ نلاحِظُ اِتقانَ هذا اللَّونِ بِروعَةٍ وهذه إحدى الأسبابِ التي جعلَتِ الأيقونَةَ تَكْتَسِبُ هذهِ الشُّهْرَةَ العالميَّةَ كَفَنّ.[154]

■**الأحمرُ:** وهو من الألوانِ الأكثرِ استخداماً في رموزِ الأيقونةِ، فهو لونُ الدَّمِ والحُبِّ اللامتناهي، ففي العديدِ من خلفيَّاتِ الأيقونَةِ الشَّرقيَّةِ نَجِدها ملَّونَةً باللَّونِ الأحمر ويرمُزُ للاحتفالِ بالحياةِ الأبديّةِ، وهو في الوقتِ نفسِهِ في بعضِ مشاهِدِ الأيقوناتِ يرمُزُ إلى العذابِ والدَّمِ، حيث مُثِّلَ الشُّهداءُ في ملابِسَ حمراء، كما حَمَلَتِ النَّارُ السَّماويَّةُ لوناً أحمر وفي اللِّباسِ يرتدي السيّدُ المسيحُ ثوباً داخليّاً أحمرَ، والسيّدةُ العذراء ثوباً خارجيّاً ووشاحاً حمراوين، وهنا يرمُزُ للطَّبيعةِ الإلهيّة.[155]

■**الأزرقُ:** ويشيرُ إلى اللانهائيَّةِ من السَّماءِ وإلى العالم الآخر والأبديَّةِ في خلفيَّةِ اللّوحَةِ[156] نراهُ في الهالةِ التي تحيطُ بجسدِ السيّدِ المسيحِ في أيقونَةِ التَّجلّي، وهو لونُ الثَّوبِ الخارجيّ للسيّدِ المسيحِ ولونُ الثوبِ الدَّاخليّ للسيَدةِ العذراء إشارَةً إلى الطَّبيعَةِ البشريَّة.[157]

---

[152] Ouspensky, Leonid& Lossky, Vladimir: *the meaning of Icons*, NewYork, 1982, p; 23.

[153]Ouspensky, Leonid& Lossky, Vladimir*: the meaning of Icons*, p; 23

[154] خوري، إيمَّا غريِّب: **الأيقونة، شرح وتأمّل**، ص 170.

[155] فيّاض، اسبيريدون ميشيل: **الفن البيزنطي، الأيقونة**، ص22.

[156]Ouspensky, Leonid& Lossky, Vladimir: *the meaning of Icons*, p; 23

[157] فيّاض، اسبيريدون ميشيل: **الفن البيزنطي، الأيقونة**، ص22

■**الأزرقُ الدَّاكِنُ أو البنفسجيّ:** يرمُزُ إلى الإتحادِ بالله أيّ الذّي يجمَعُ في النَّفسْ كُلاً من الأرضيَّةِ والسماويّةِ (فهو مزيجٌ من الأزرَقِ رمزُ(طبيعَةِ البشَرِ) والأحمَرِ رمزُ الطبيعَةِ الإلهيّة)، ونراهُ بكثرَةٍ في خلفيَّاتِ اللّوحاتِ الجداريَّةِ في العديدِ من الكنائسِ المكرَّسَةِ للسيّدةِ مريم العذراء[158]

■**الأخضرُ:** ويرمُزُ إلى الطَّبيعَةِ الحيَّةِ، فهو لونُ العشبِ ورمزٌ للشَّبابِ والأمَلِ وتجديدِ الحياةِ في الأبديَّةِ كما أنَّهُ في الكثيرِ من الأحيانِ يَدلُّ على الأرضِ الخضراءِ حيثُ بدأتِ الحياة.

■**الأرجوانيُّ أو القُرْمزيُّ:** وهو لونٌ مهمٌّ جداً في الثّقافَةِ البيزنطيَّةِ، فهو لونٌ يرتديهِ المَلِكُ أو الأمبراطورُ أثناءَ أداءِ المراسِمْ، وكانَتْ ترتديهِ السيّدةُ العذراءُ فهي المَلَكَةُ السَّماويَّةُ، وهو في الكنيسةِ اللونُ الذي يرمُزُ إلى مجيءِ السيّدِ المسيح .[159]

■**الأصفر:** يرمُزُ اللَّونُ الأصفرُ النَّقيّ إلى الحقيقَةِ والنّورِ والتَّجديدِ والأملِ، بينما الأصفرُ الشاحِبُ فيشيرُ إلى تُهْمَةِ الخيانَةِ أو التَّدهورِ، وهو اللَّون المسيحيّ لموسمِ عيد الفصح.

■**البرتقاليّ:** ويرمُزُ إلى الشَّجاعَةِ والتَّحمُّلِ وقوّة النيرانِ واللّهب.

■**الأسودُ:** لونُ الشَّرِّ، الموتِ، الضياعِ والمجهولِ[160]، ففي الأيقونَةِ طُلِيَتِ الكهوفُ باللَّونِ الأسوَدِ كرمزٍ للقَبْرِ ليُذَكِّرْ البشريّةُ بِخَطَرِ الخَطيئَةِ المُميتَةِ وفي بعضِ مشاهِدِ الأيقونَةِ يمثِّلُ بعضُ الرّهبانِ يرتَدونَ العباءاتِ السَّوداءِ وهنا يرمُزُ الأسوَدُ إلى الُّرهبانِ اللّذينَ تَخَلَّوا عن مسارِ الحياةِ الدنيويَّةِ مُتَجَنبيِّنَ مَلَذَّاتِ الحياةِ الدُّنيا، وفي بَعْضِ المواضيعِ يرمُزُ الأسودُ إلى الغموضِ، وهو اللَّونُ الكنسيّ المرتَبِطُ بمراسِمِ الجمعةِ العظيمةِ (صلبِ السَيّد المسيح).[161]

■**البنيُّ:** هو لونُ الرِّمالِ والأرضِ وكُلِّ ماهو عابِرٌ وقابِلٌ للتَّلَفِ، كما يرمُزُ إلى التَّقشُّفِ والنُّسْكِ في البراري حيثُ يَلبَسُهُ النبيّ إيليّا ويوحَنَّا المعمدان، كما يمتَزِجُ في بعضِ الأيقوناتِ مع ثوبِ العذراءِ الأرجوانيّ ليُذَكِّرُ بطبيعَتِهَا البشريَّةِ التي كانَتْ عُرْضَةً للموتِ فالإنسانُ هو من التّرابِ وإلى التّرابِ يعود.[162]

---

[158] Ouspensky, Leonid& Lossky, Vladimir: *the meaning of Icons,* p; 23

[159] Ouspensky, Leonid& Lossky, Vladimir*: the meaning of Icons,*p; 23.

[160] الزيباوي، محمود: **الكنيسة البيزنطيّة**، الفن الكنسي، ص20

[161]Ouspensky, Leonid& Lossky, Vladimir*: the meaning of Icons,* p; 23.

[162] الزيباوي، محمود: **الكنيسة البيزنطيّة**، الفن الكنسي، ص20

والجديرُ بالذِّكر أنّهُ من الألوانِ التي لاتَدخُلُ أبداً في الأيقونَةِ هو **اللَّونُ الرَّماديّ**، الذي ينتجُ عن خَلْطِ الأبيضِ بالأسودِ معاً، أي مَزْجِ الظُّلْمِ والصُّلْحِ، الموتِ والحياةِ، الخطيئةِ والفضيلَةِ معاً فيشكِّلُ عِنْدَ استخدامِهِ حالَةً من الغموضِ، لذا يُعْتَبَرُ **اللّونُ الرّماديُّ** بِمثابَةِ لونٍ مِنَ الفراغِ والعدَمِ، ولهذا السَّببِ لا مكانَ لِمثلِ هذا اللَّونِ في رمزيّةِ عالَمِ الألوانِ في الأيقونَةِ.[163]

وهناكَ العديدُ من الّرموزِ الثَّابتَةِ التي نَراهَا في الأيقونَةِ، فعلى سبيلِ المِثال يُصَوِّرُ لنا الفنُّ البيزنطيُّ السيّدَةَ العذراء تلبُسَ ثوباً أزرقَ وتتغطّى بوشاحٍ أُرجوانيّ أحمرَ، أيّ بعكسِ ألوانِ ثيابِ السيّدِ المسيحِ، وهنا يشيرُ الأحمَرُ إلى الألوهَةِ، والأزرقُ إلى الطَّبيعةِ البشريَّةِ، فمريمُ الإنسانَةُ وشَّحَتْها الألوهَةُ لأنَّها وَلَدَتْ إبناً من روحِ اللهِ، كما تظهَرُ السيّدَةُ في الأيقوناتِ مغطّاةَ الرَّأسِ فلا نرى شَعْرَهَا، وهذهِ سُنَّةٌ يهوديَّةٌ، فعندما تُمَثِّلُ الأيقونَةُ العذراءَ على هذا النحو تبيّنُ لنا كم كانَتْ مريمُ تحفَظُ الشَّريعَةَ.[164]

وإضافةً لرموزِ المعالمِ والألوانِ هناكَ العديدُ من الأشكالِ في الأيقونَةِ التي لها رمزيّتُها أيضاً:

- **المستطيلُ** يرمُزُ إلى الأرضِ
- **المُربَّعُ** يرمُزُ إلى الثَّباتِ كما يرمُزُ إلى أَعْمِدَةِ الهيكَلِ التي تُشيرُ لجهاتِ الكَوْنِ الأربَعة.
- **البيضويُّ** يرمُزُ إلى السَّماء.
- **الدَّائريُّ** يرمُزُ إلى الأبديَّة.
- **الصّليبُ:** يرمُزُ إلى الخَلاص.
- **الكتابُ المغلَقُ:** الذي يَحْمُلُهُ السيّدُ المسيحُ على يَدِهِ يرمُزُ إلى أَنَّهُ مازالَ هناكَ وقتٌ للتّوبة
- **الكتابُ المفتوحُ:** الذي يحملُهُ السيّدُ المسيحُ على يَدِهِ يرمُزُ إلى أنَّهُ الآنَ وَقْتُ الحِساب.
- **الحمامَةُ والخَطُّ النازِلُ من السّماءِ** يشيرانِ إلى الرّوحِ القُدس.
- **يَدُ السيّدِ المسيحِ** مرفوعَةٌ دائماً لتعطيَ البركةَ والتَّعليمَ.
- **النجومَ الذَّهبيَّةُ الثَّلاث** على وشاحِ السيّدةِ مريم الأرجوانيّ واحدةٌ عند الجَبينِ وإثنتان على الكَتِفَينِ ترمُزُ إلى عذريّتِهَا وطهارَتِهَا الدَّائمتين.[165]

---

[163] Ouspensky, Leonid& Lossky, Vladimir: *the meaning of Icons*, p; 23.

[164] اليسوعي، سامي حلاّق اليسوعيّ: **العذراء والطفل في الفنّ البيزنطيّ**، موسوعة المعرفة المسيحيّة، مريم العذراء6، دار المشرق بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص9.

[165] اليسوعي، سامي حلاّق اليسوعيّ: **العذراء والطفل في الفنّ البيزنطيّ**، ص 12.

هكذا هي صورةُ القدّيسِ في الأيقونَةِ البيزنطيَّةِ الشَّرقيَّةِ، وَجْهٌ مضيئٌ، عينانِ واسعتانِ، نظراتٌ ثاقِبَةٌ، شفتانِ مُطْبَقَتَانِ، والأنفُ خيطٌ من نورٍ، والأذنان تتقلَّصانِ حتَّى الاحتجابِ، وجّسَدٌ تُخْفِيهِ الثيابُ، رمزيّةٌ فيها تموتُ الحواسُ عن العالَمِ الدُّنيويّ ومافيه، لِتَدْخُلَ إلى عالمِ الرُّوحِ فَتَتَبَدلَ هيئتُها بصورَةٍ رمزيّةٍ غريبَّةٍ تنفي بناءَها الماديّ الواقعي، هذه الرموزُ والملامحُ الحاضِرَةُ في الأيقونَةِ ليسَتْ سوى علاماتٍ ظاهِرَةٍ يُلاحِظُها النَّاظِرُ إليها ويتساءَلُ حولَ رمزيَّتِها ولكنَّ التَّعَمُّقَ في تغيراتِ تعابيرِ الوجهِ الدقيقَةِ ومحاولَةِ قراءَةِ لغةِ الجَسَدِ الرمزيَّةِ وتغيُّرَاتِ الألوانِ وتدرُّجِهَا، فهي تَخْتَلِفُ بشكلٍ بسيطٍ بينَ الأيقونَةِ والأخرى بحَسَبِ الحَدَثِ والشَّخصيَّةِ المصوَّرَةِ وأحياناً باختلافِ المدرَسَةِ التي تنتَمي إليها الأيقونَةُ حيثُ لِكُلِّ مَدرَسَةٍ قواعِدُها الخاصَّةَ بِها، وهذا مايُمْكِنُ توضِيحَهُ ودراسَتُهُ في كُلِّ أيقونَةٍ على انفراد.

د: مدارِسُ فَنِّ الأيقونَةِ:

عَرَفَ هذا الفَنُّ منذ نَشأتَهِ وتطُّورِهِ مع الزَّمَنِ عِدَّةِ وجوهٍ عَبَّرَتْ من خلالها الأيقونَةُ عن تُراثِ البلدِ الذي تُمّثِّلُهُ والذي ترعرعَتْ في محيطِهِ فكانَتِ الأيقونَةُ بمثابةِ رسالَةٍ هدفَتْ إيصالَ كلمةً إلى كُلِّ مؤمِنٍ يتذَوَّقُ الجمالَ، مُتَعَمِّقٍ كان أم بسيطاً، فالأيقونَةُ الشَّرقيَّةُ منذُ بدايتُهَا كانَتْ شاهِدَةً على إيمانِ شَعْبٍ انتمَى إلى أقدَمِ كنيسَةٍ، تلك الكنيسَةُ التي صَمَدَتْ أمامَ الغزواتِ والاضطهاداتِ بِحَزْمٍ وَصَبْرٍ، هذهِ الأيقوناتُ التي فُرِضَ تكريمُها بعدَ صِرَاعٍ دمويٍّ طويلِ الأمَدّ، تَمَزَّقَتْ خلالَهُ المسيحيَّةُ وشُتِّتَ شَمْلُهَا أكثرَ من قَرْنٍ منَ الزَّمَنَ، وانطَلَقَتْ بعدَها الأيقوناتُ لِتُمَثِّلَ البلَدَ الذي انبثَقَتْ عنه، لِتَنْتَمِيَ فيما بعدُ إلى مدارِسَ حَدَّدَتْ خطوطَهَاْ وتَمَيَّزَتْ بإنتاجِهَا، فقَبْلَ البَدْءِ بالتَّعريفِ عن مدارسِ الأيقونَةِ، من الجديرِ إلقاءُ نظرةٍ على أوجُهِ هذهِ الأيقوناتِ، حيثُ طَغَى على هذا الفنِّ اسمُ بيزَنْطيّ، ولكنَّهُ في الواقعِ كانَ قد قَطَعَ شوطاً كبيراً قبلَ تأسيسِ القسطنطينيَّةِ، إذ أنَّهُ فَنُّ الكنيسَةِ ككُلٍ شرقاً وغرباً والأصَّحِ أنْ يُسَمَّى (فنّ التَّصويرِ المَسيحيّ)، إذ أنَّهُ تعبيرٌ عن العقيدَةِ المسيحيّةِ قبلَ كُلّ شيءٍ، نشأَ في فلسطينَ وسوريةَ وترعرَعَ في العالَمِ البيزَنطيّ وتثبَّتَ في القرنِ السَّادسِ لينتَقِلَ بعدَهَا إلى الدّولِ الأُخرى فأصبَحَ هناكَ عدّةُ وجوهٍ للأيقونَةِ إتحَدَّتْ في مَضْمونِهَا وتمايَزَتْ في ملامِحِهاْ الخارجيَّةِ.

حيثُ حافَظَ هذا الفنُّ على أُصولِهِ حيثما وُجِدَتْ الكنيسَةُ الشَّرقيَّةُ، ثم ازدهَرَ في مدارسَ محليَّةٍ متميَّزةٍ فاشتُهِرَ منها: الأيقونَةُ الأنطاكيَّةُ السُّوريَّةُ، الأيقونَةُ القُبطيَّةُ والحَبَشِيّةُ والكريتيّةُ والرُّوسيَّةُ والأرمنيّةُ، كما وُجِدَ في بلادِ الصِّرْبِ والبَلْقَانِ وبلغاريّة ورومانية مُحْتَرَفَاتٌ راقيّةٌ لهذا الفَنّ وتحتَفِظُ أديرَةُ تلكَ البلادِ وكنائِسُها بِرَوائِعَ من هذه الأيقوناتِ، كما برزَتْ أسماءٌ وأيدٍ ماهرةٌ رائدةٌ في هذا المجال.

أمّا مدارِسُ فَنَّ الأيقونَةِ التي عَبَرَّتْ ملامِحُ أيقوناتِها فهي:

1: الأيقونَةُ القِبْطِيِّةُ:

إنَّ فكرةَ التَّصويرِ على الألواحِ الخشبيَّةِ نشَأت أوّلاً في مصرَ منذُ العصورِ اليونانيّةِ والرّومانيّةِ عندما رسم فنَّانو مدرسةِ الفيّومِ وجوهَ الموتى بالألوانِ على التّوابيتِ، واستمّر رسمُ الوجوهِ بهذا الشَّكْلِ حتّى بدايَةِ العَصْرِ القِبْطيّ، إذ أنَّ الأقباطَ في ذلك العصرِ رسموا أيضاً صوراً لطيورٍ وأسماكٍ وحيواناتٍ على لوحاتٍ مشابِهَةٍ يرجِعُ تاريخُها للقرن الرَّابعِ الميلاديّ[166]
أمّا بدايَةُ فنّ التَّصويرِ الأيقونيّ في مصر فبدأَتْ من سراديبِ الإسكندريّةِ حيث عُثِرَ فيها على عِدّةِ مشاهِدَ مصوَّرةٍ من الكتابِ المُقدّس تُمَثِّلُ عرسَ قانا الجليل و مُعجِزَة إكثارِ الخبزِ في مشهدٍ واحدٍ لكن للأسفِ هذه الرسُوم قد اندثَرَتْ مع الزَّمنِ بسببِ الرّطوبَةِ الشديدةِ[167]، ومع حلولِ القرن الرَّابعِ الميلاديّ عندما انتقَلتِ الأيقوناتُ من الرَّمزِ إلى الصّورَةِ وبدأَ فنُّ الأيقونَةِ يخرجُ إلى العَلَنِ، ثم كانَ التَّحوُلُ الجذريُّ عندما بدأت تمثّلُ أحداثَ الكتابِ المقدَّس ليرتقيَ بعدَها فنُّ الأيقوناتِ في مصر، إذ ظهَرَ في القرنِ السَّادسِ الميلاديّ عددٌ كبيرٌ من الصُّورِ الجداريّةِ التي تَمَيَّزَتْ بتنوّعِ موضوعاتِهَاْ و بأسلوبِهَا وعناصِرهَا الفنيّة الشَّرقيّةِ.
وفيما بعد شَهِدَت الكنيسَةُ خلال القرنينِ الثَّامِنِ والتَّاسِعِ حَرْبَ الأيقوناتِ هذه المدّةِ التي تزامَنَتْ مع دخولِ العربِ إلى مصرَ شَهِدَتْ خلالها تغيرُّاتٍ في الأسلوبِ، حيثُ ندرَتْ صُوَرُ

---

[166] صليب، ماهر: **دليل المتحف القبطيّ**، وزارة الثقافة، 1995، ص73،74.

[167] يعقوب ملطي، تادرس: **الكنيسة بيت الله**، كنيسة مار جرجس أسبورتنج الإسكندرية، مصر

الأشخاصِ وشاعَتِ الرّسومُ الهندسيّةُ والنباتيّة[168]، وأقدمِ الأيقوناتِ القبطيّةِ هي تلك التي رُسِمَتْ مباشرةً على ألواحِ الخشبِ وهي أيقوناتٌ أثريّةٌ معظَمُها محفوظةٌ اليومَ بديرِ القديسَة كاترين في سيناءَ الذي يعودُ تاريخُهُ إلى القرنِ السّادسِ الميلادي، إذ يحوي الدّيرُ على أَلْفَيّ أيقونَةٍ أثريَّةٍ، أقدمُها يعودُ للقرنِ السَّادسِ الميلاديَّ وأحدثُها إلى القرنِ(19)م وهي نِتاجُ المعامِلِ المحلّيةِ للأديرَةِ الشّرقيّةِ في مصرَ وفلسطينَ وسوريةُ.[169]

أمّا عن **رَسَّاميّ الأيقوناتِ** فقد برزَ العديدُ من الفنَّانينَ الكبارِ في تاريخِ الكنيسَةِ القبطيِّة أذكُرُ منهم الرَّاهبَ مقّار، حنّا الناسِّخِ وبغدادي أبو السعد، ومع حلول القرن(18)م أصبَحَ الاهتمامُ بالأيقونَاْتِ القبطيَّةِ ضئيلٌ لِتَعودَ للظّهورِ في النّصفِ الثّاني من القرنِ العشرين[170]، أمَّا عن أهمِّ **مَلامِحِ الأيقونَةِ القبطيَّة**، فقد تميّزَتْ بمقاييسَ خاصَّةٍ فالعيونُ لوزيّةٌ والفمُ صغيرٌ والجسمُ تمَّ اختزالُهُ في رَسْمِ الأيقونَةِ لحسابِ الرّأسِ والوجهِ لحسابِ العينين، يُرْسَمُ القدّيسُ بحجمٍ كبيرٍ يتضاءَل بجانبهِ أَيُّ شيءٍ آخرُ فالرَّمزيّةُ جزءٌ من هذه الأيقونَةِ[171]، أمّا عن ثوابتِ هذا الفنّ فهي التَّعامُلُ مع البُعْدَيْنِ دونَ العُمْقِ واستغلالِ الكِتلَةِ مع الفَراغِ، أمَّا الألوانُ فهي عبارَةٌ عن أكاسيدَ وألوانِ التيمبرا المستخرَجَةِ من الطبيعةِ أمّا رسَّامُها فحافَظَ على الخشوعِ والتّواضُعَ وممارَسَةِ طقوسِ الصّومِ والصّلاة.[172]

2: الأيقونةُ الحبشيّةُ:

لقد بدأَ التبّشيرُ المسيحيُّ في الحَبَشةِ منذُ القرنِ الرّابعِ الميلاديّ، فالمسيحيِّةُ عريقةٌ هناك وإن اختلطَتْ نوعاً ما بالعاداتِ الإفريقيّةِ التّي تؤَلّفُ بيئتَها الأصليَّة، فهي تُمَثِّل فَنّاً شعبيّاً بسيطاً ولكنَّهُ لايخلو أبداً من العفويَّةِ والجمالِ الممزوجين بالروحانيّةِ العميقةِ، إذ تميزَتِ الأيقونَةُ الحبشيّةُ بأسلوبِ رَسْمٍ بدائيّ فِطْرِيّ وأداءٍ شعبيّ، ألوانُها منوّعَةٌ وقويّةٌ يمارسُ رسامها الصَّلاةَ والصَّوْمَ، والشَّعْبُ في هذه البيئةِ يؤمِنُ بوجودِ أيقوناتٍ عجائبيّةٍ تتكلَّمُ! وكأنَّ القدّيسَ يَلْبَسُ الرَّسْمَ

---

[168] المصري، أيريس حبيب: **قصّة الكنيسة القبطيّة**، مكتبة كنيسة مار جرجس الإسكندرية، ج5، ص64، مصر 1998

[169] حنّا، إيمان: 2000 أيقونة أثريّة بدير سانت كاترين تُعرض جميعها في صالة واحدة، مقال في **جريدة وطني**، 2005/6/19، العدد 2269، مصر 2005.

[170] عبد السيّد، زكريا: "الأيقونات القبطية عبر العصور"،جريدة **وطني**،2006/12/31، السنة49،العدد2349، مصر 2006

[171] منصور ،ماري:"إيزاك فانوس والأيقونة القبطيّة"، جريدة **وطني**،2007/3/4،السنة49، العدد2359، مصر 2007

[172] فانوس، إيزاك: الفن القبطيّ تأثيراته ومؤثراته بي الأصالة والمعاصرة "، **مجلّة إبداع**، شباط 1994،مصر، ص65.

بجسدِهِ ولقد عَرَفَتِ الأيقوناتُ في الحبشَةِ ازدهاراً عظيماً خلالَ القرن(15)م، في عَهْدِ الأمبراطور زارا يعقوب (1434-1468)م الذي شَجَّع هذا الفنَّ، ويُعْتَبَرُ عصرُهُ عصراً ذهبيّاً وفيرَ الإنتاج، وإذا قمنا بمقارنَةِ الأيقونَةِ الحبشيَّةِ مع سائرِ الأيقوناتِ الأُخرى، لوجَدْنَا أنَّ الفرقَ شاسعٌ من النَّاحِيَةِ الفنيّةِ فهي بدائيّةٌ بسيطَةٌ ولكنَّها بالرَّغمِ من هذا ذاتُ خطوطٍ دقيقةٍ واضحةٍ وثابتةٍ لامجالَ فيها للتردّد، ألوانُهَا زاهيّةٌ متنوّعَةٌ، فهي وليدَةُ إيمانٍ قويّ بأنَّ القدّيسينَ الّذينَ في الأيقونَةِ يسكنونَ صُوَرَهُمْ ويرافِقُوْنَهُمْ في حياتهم.[173]

3: الأيقونَةُ البيزنطيّة:

يُطلَق هذا المُصطَلَح بِشَكلٍ دقيقٍ على الأيقوناتِ التي رُسِمَت في ظِلِّ الإمبراطوريَّةِ الرّومانيَّةِ الشَّرقيَّةِ (الإمبراطوريّة البيزنطيّة) مِنْذُ حوالي القرن الخامس وحَتَّى سقوطِ القسطنطينيَّةِ عام (1453)م، بالإضافة إلى الأيقوناتِ التي رُسِمت على أيدي فنّانين من الإمبراطوريَّةِ البيزنطيَّةِ في ظِلِّ حُكمِ الإمبراطوريَّةِ العُثمانيَّةِ بعد عام (1453)م وفي البلدانِ التي عاصرَت الإمبراطوريَّةِ البيزنطيَّةِ واتَحَدَتْ مَعَهَا بِثقافَةٍ مُشتَرَكة والتي رَبَطَتْها علاقَاتٌ وثيقَةٌ مَعَها مثل بلغاريا، صربيا، روسيا والبندقيّة ليستَمِرَّ هذا الفَنّ في تقاليدِهِ الفنيَّةِ البيزنطيَّةِ في كُلٍّ من روسيا واليونان وغيرها من البلدانِ الأرثوذكسيَّةِ الشَّرقيَّةِ.

وهي بالرَّغْمِ من بساطَتِهَا كفنٍّ إلاّ أنّها متوازنَةٌ في خطوطِهَا وألوانِهَا وفقَ تركيبَةٍ متينَةٍ، أمَّا المباني والأشكالُ في هذه الأيقونَةِ فتتحرَّرُ أيضاً من مَنْطِقِ المَنظورِ، كما تَغْيبُ الأجسادُ الممتلئةُ لشخصيّاتِ الأيقونَةِ وتغيبُ معها الجماليّةُ لِيَحُلَّ عوضاً عنها مَظْهَرُ التَّقَشُفِ والصَّمْت المُعَبِّرَ عنهُ بالأفواهِ الصَّغيرةِ، وتمثّلُ المرحَلَةُ النهائيَّةُ من الحُكْمِ البيزنطيّ النَّهضَةَ الأخيرَةَ لفَنِّ رَسْمِ الأيقوناتِ إذْ أنَّهُ حافَظَ على مستواهُ الرّفيعِ وأثَّرَ على المناطِقِ السّلاڤيّةِ المجاورَةِ والبلادِ اليونانيَّةِ وجُزُرِها، ويتَّصِفُ الفَنُّ البيزنطيُّ في هذهِ المرحَلَةِ بحيويّةٍ فيها تكامُلٌ وتجانُسٌ تامٌّ إضافَةً إلى كثافَةٍ في الملامِحِ ونضوجٍ في الأداءِ، كما ازدادَ عددُ الأشخاصِ والزخارفِ في الأيقونَةِ مع الرَّصانَةِ في رَسْمِ الوجه.[174]

---

[173] خوري، إيمَّا غريِّب: **الأيقونة شرح وتأمّل**، مرجع سابق، ص180.

[174] خوري، إيمَّا غريِّب: **الأيقونة شرح وتأمّل**، مرجع سابق، ص181.

المدارِسِ والأُسَرِ التي نشأَت في ظِلِّهَا الأيقونة :

– مدرسة القسطنطينية (Constantinople school) القرنين (الخامس والسادس):

ازدهر رسم الأيقونات في القسطنطينية عاصمةِ الإمبراطوريّةِ الرّومانيَّةِ الشَّرقيّةِ "بيزنطة"، وفيها بلغتِ الأيقونَةِ البيزنطيَّةِ قِمَّةَ ازدهارِهاْ بَعْدَ أنّ خرجَتْ من عَصْرِ الاضطهاد فتفرَّغَ الفنّانونَ لإبرازِ مواهِبِهِمْ وإبداعِهِم فمنَحُوا الكنيسةَ بذلك تُراثاً فنيَّاً كبيراً وذلك خلالَ القرنين الخامسِ والسّادسِ الميلاديّ ولكنْ للأسفِ مُعْظَمُ تِلكَ الأيقوناتِ دُمِّرَتْ بسببِ الحربِ التي قامَتْ على الأيقونَاتِ في القرونِ اللاّحقَةِ والأيقوناتُ القليلةُ الباقيّةُ محفوظَةٌ في دير سيناء وقد تميَّزَتْ أيقوناتُها بخطوطِهَا المُنكَسِرَة والدقيقَةِ فلا توجَدُ حريّةٌ وعفويّةٌ في استخدامِ الفنَّانِ لريشَتِهِ، ألوانُها واضِحَةٌ مساحَتُها مدروسَةٌ، حركاتُها متزِّنَةٌ وملامِحُ التَقَشُّفِ واضحَةٌ، فهي محافِظَةٌ على التَّقليدِ البيزنطي.[175]

– الأيقونة في عهد الأسرة المقدونية (The Macedonian Dynasty)-(843-1025):

بعد رَفعِ الحَظرِ على الأيقوناتِ المقدَّسَةِ عادَت الأيقونات للظهورِ في عَهدِ الإمبراطور باسيل الأول المقدونيّ (Basil I the Macedonian) في عام(867)م، وذلك خلال القرنين التاسع والعاشر، كان لأيقوناتِ هذهِ الفترةِ نَمَطٌ مميزٌ شَكَّلَ مدرسةً خاصّةً مركَزُها في تسالونيك ومنها انتشرَ إلى مناطق عدّةً، أقدم وأهم ممثّليها هو مانويل بانسيلينوس Manual Panselinos، لكن ازدهارها الكبير كان خلال القرنين (13و14)م وبقي تأثير المدرسة المقدونية واضح في كل شمال اليونان حتى بداية القرن(16)م، أمّا عن خصائصِ هذه المدرسة فقد تميَّزَتْ بالحريّةِ من خلالِ واقعيَّتِهَاْ وتصويرِهَا الحركاتِ الحيويَّةِ والمشاهِدِ المُؤثِّرَةِ بطابِعِها الدّراميّ، الوجوهُ فيها منيرةٌ، ظلالُها خضراءَ والمناطقُ الفاتحةُ فيها ورديّةٌ.[176]

---

[175] فيّاض، اسبيريدون ميشيل: **الفن البيزنطي**، الأيقونة، ص27.

[176] N. Nikonanos: Postbyzantine Painting in Macedonia(in Greek), vol. I, Athens 1982, n.d., pp. 164–83

-الأيقونة في عهد السلالة الكومنينية(The Comnene Dynasty)(1057-1204)

يعودُ أصْلُ اسمِها نسبةً إلى أسرَةِ آل كومنين البيزنطيَّةِ التي اعتلَتْ عَرْشَ الإمبراطوريَّةِ البيزنطيَّةِ خلال الفترةِ مابين(1057-1185)م، اتصَّفَتْ شخصيَّاتُ أيقونَةِ هذهِ المدرسةِ بالوجهِ الصَّارِمِ بسَبَبِ الصّيامِ القاسي والأنفِ المحدَّبِ القويّ والعيونِ اللَّوزيَّةِ السَّوداءِ، أمّا هيئاتُ الملائِكَةِ والقدّيسين فهي قريبَةٌ من نماذِجَ النَّحْتِ اليونانيّ القديمِ وخاصَةً من حيثُ اللباسِ والنُّورِ في أيقونةِ هذه المدرسَةِ يُغَطّي كافَّةَ المساحات.[177]

-الأيقونة في عهد السلالة الباليولوغوسيّة (palaiologos dynasty)القرنين(13-14)

سُميَّتْ نُسْبَةً إلى أُسرَةِ باليولوغوس البيزنطيّة (Paleologus) وهم من أَصْلٍ يونانيّ، تولّى قياصرَتُهَا الحكمَ على مدى قرنينِ من الزّمن (1261-1453)م على عرشِ القسطنطينيَّةِ حتّى فَتَحها محمَّد الفاتِح العثمانيّ[178]، تأثَّر مُصَوِّروها بسقوطِ القسطنطينيَّةِ، فاتَّجَهوا إلى إظهارِ النَّاحيةِ الإنسانيَّةِ أكثرِ من غيرِهِمْ، حتّى تَمَيَّزَتْ هذه المدرسَةُ بصفةِ "التَّأنسُنِ الأَعْمَق"، أيّ أنَّها مَيَّزَتْ وجوهَ شخصيَّاتِهَا المرسومَةِ بالصّفاتِ الفرديَّةِ الشَّخصيَّةِ الطبيعيَّةِ لَكِنْ دونَ أن تتخلَّى عن القواعِدِ النموذجيَّةِ في الرَّسْمِ التَّقليديّ للأيقونَةِ، فظهرَتْ شخصيَّاتُها بهيئاتٍ حقيقيّةٍ مليئةٍ بالحياةِ والتَّعبيرِ واللُّطفِ نابعَةً من الفكرِ الشَّعبيّ، حيثُ اهتمَتْ هذهِ المدرسَةُ بإبرازِ الحياةِ والطَّبيعَةِ على حقيقَتِها، فَمَثَّلَتْ أيقوناتَها الجمالَ والبشاعَةَ وأصبَحَتِ الأيقونَةُ تحتوي على عددٍ أكبرَ من الشَّخصيّاتِ فنلاحِظُ فيها حشودٌ تَتَحَركُ وتنبُضُ حياةً من خلالِ طريقَةِ تصويرِ الوقفاتِ، السّلامِ، النّظراتِ، والتَّعبيرِ عن حركاتِ الجسدِ والإحساساتِ الدَّاخليَّةِ للأفراد، حتَّى المِهَنْ فإنّ كانَ القدّيس المُمَثَّل طَبيباً كانَتْ تُرسَمْ مَعَهُ الأدواتُ الطبيَّةُ، مجموعةٌ كبيرةٌ ودقيقةٌ من التفاصيلِ التي نَبَعَتْ عن حسٍ مُرهَفٍ ومعرِفَةٍ حكيمَةٍ في استخدامِ الألوانِ، وتمثّل هذه المدرسَةُ مرحَلَةَ النُّضوجِ التّام لفترَةِ المُراهَقَةِ التي ظهرَتْ في فَنِّ المدرَسَةِ الكومنينيَةِ، إذْ تُمَثِّل فترةَ التَّجَدُّدِ الذَّهبيّ لِلفَنِّ البيزنطيّ.[179]

---

[177] فيّاض، اسبيريدون ميشيل: **الفن البيزنطي**، الأيقونة، ص28.

[178] عبيد، محمد حسن: "الأسرة الباليولوغوسية"، **الموسوعة العربية**، المجلد الرابع، العلوم الإنسانيّة، التاريخ والجغرافية والآثار، الهيئة العامة للعلوم والثقافة التابعة للجمهورية العربية السورية، دمشق 1981، ص661.

[179] فيّاض، اسبيريدون ميشيل: **الفن البيزنطي، الأيقونة**، ص28.

أمّا عن أوجه الأيقونة بعد الفترة البيزنطيّة:

ففي القرنِ الرّابعِ عشرَ الميلاديّ انقسَمَ فَنُّ التّصويرِ الأيقونيّ بالأقاليمِ إلى مَدْرَسَتين هما المدرسَةُ المقدونيَّةُ والكريتيَّةُ، إذْ تَعَرَضَتْ الأيقونَةُ بعد الفترةِ البيزنطيَّةِ إلى تأثيراتٍ عدَّةٍ أثَّرتْ على ملامِحِهَا وخطوطِهَا العامَّةِ، فبعدَ سقوطِ القسطنطينيَّةِ تركَ معظَمُ رساميّ الأيقوناتِ المدينَةَ لاجئينَ إلى مُختَلَفِ البلدانِ الأرثوذكسيَّةِ، فتوجَّهوا إلى روسيا شرقاً وإلى البلاد اليونانيَّةِ وخاصّةً أديرةَ جبلِ آثوس الذي تمتَّعَ بالاستقلالِ الدَّاخليَ في عهدِ الحكمِ العثمانيّ، ومن ثمَّ إلى جزيرة قُبْرُصَ مؤسسين مشاغِلَ لها مميزَّاتَها الخاصَّةُ، ثم إلى جزيرَةِ كريت التي وَرِثَتْ أيقونَتُها ملامِحَ الفَنِّ البيزنطيّ، فالرّسّامون الذين انتشروا في مختلَفِ البلدانِ وتوجَّهَوا لاجئينَ إلى جزيرةِ كريت التي لها تاريخُهَا العريقُ في تاريخِ الفنِّ، حاملينَ معهم ذكرياتِ الوطنِ المهجورِ، إذْ كانت كريت مركَزَ الحضاراتِ القديمَةِ، كما أصبحت الجزءَ الأهمَّ من أمبراطوريَّةِ البندقيَّةِ الشَّرقيَّةِ ولذلك نجِدُ أنَّ الأيقونةَ في عهد المدرسَةِ الكريتيّة تميَّزَتْ بالتَّأثيرِ الإيطاليّ وهذه النهضَةُ الفنيَّةُ في جزيرة كريت رافقَتِ النَّهضَةَ الفنيَّةَ في روسيا وبقيَّةِ الجُزُرِ اليونانيَّةِ وقبرص، فكانت أيقوناتُهَا مُتقَنَةً والورقُ الذَّهَبيّ فيها نَيّراً وهي تبدو بجميعِ ملامِحِها كأيقونَةٍ جميلَةٍ جداً[180]، ولقد تنقلّت الأيقونة بعد تلك الفترة بين الأُسَرْ والمدارِس التاليّة:

-المدرسة الكريتيّة (The Cretan School) القرون (16-19):

سميَّت نسبَةً إلى جزيرةِ كريت، وهي أكبرُ الجُزرِ اليونانيَّةِ وخامِسُ أكبرِ جزيرةٍ على البحرِ الأبيضِ المتوسِّط، تعرَّضَتْ هذهِ الجزيرة عبر تاريخها إلى الاحتلال من قِبَلِ كُلٍّ من الرّومانِ والبيزنطيينَ إلى أنْ احتلَّها العربُ سنة (826)م، ثم استعادِها البيزنطيّونَ في القرن التاسع الميلاديّ، ثم استعمرَتْهَا جمهوريَّة البندقيَّة خلالَ الفترةِ الواقعَةِ بين(1210-1669)م، ليحتلَّها فيما بعد العثمانيون عام (1669)م، ومع انهيارِ الإمبراطوريَّةِ البيزنطيَّةِ وسقوطِ القسطنطينيَّةِ أصبحت هذه الجزيرةُ ملجأً المصوّرينَ القادمينَ إليها من كُلِّ الأنحاءِ ومع زيادَةِ حركَةِ الهجرةِ هذه خلال القرن (16)م.

---

180 خوري، إيمَّا غريِّب: **الأيقونة شرح وتأمّل**، مرجع سابق، ص183.

إذْ شَهِدَت الأيقونَةُ أوجَ إنتاجِهَا في ظِلِّ المدرسَةِ الإيقونوغرافيَّةِ الكريتيَّةِ، التي انتقلت فيما بعد إلى جبل آثوس(الجبل المقدس)في شمال اليونان ومن ثم إلى روسيا والعالم الأرثوذكسيّ[181]، وهي نَقيضٌ للمدرسَةِ المكدونيَّةِ دونَ أن تُنقِصَ من حيويَّتِهَا، فهي مؤمِنَةٌ ومتأثِّرَةٌ بالنَّموذجيَّةِ البيزنطيَّةِ كفنٍّ مُحافِظٍ يتميّزُ بالحركاتِ المتزّنَةِ وبالتَّقَشُّفِ وذلكَ قَبْلَ القرنِ (16)م، إلاّ أنَّ الاحتلالَ البندقيّ أثرَّ على الفَنِّ الكريتيّ فأدخَلَ عليهِ الذَّوقَ الإيطاليّ، حيثُ لطَّفَ المصوِّرونَ تقاسيمَ الوجهِ ووضعوا نظاماً دقيقاً وصارماً لجِسمِ الإنسانِ، أمّا وقفاتُ الشَّخصيّاتِ فأيضاً تأثَّرت بالفنِّ الإيطاليّ، إذ حاولوا أن يغزوا الفضاء بمنظورٍ هندسيّ، فاعتمدوا على مواضِيعَ غريبةٍ وتصوّراتٍ جديدةٍ، لكنْ دونَ أنّ يُمَّسَ الذَّوقُ البيزنطيُّ، أيّ وفقَ مبدأ "أفكارٍ جديدةٍ في قوالِبَ بيزنطيَّةٍ"، حتّى غَدَتْ كريت مَهْدَ التَّصويرِ المسيحيّ الغَربيّ–الشَّرقيّ معاً، وأخَذَ المُصَوِرِوّنَ يوقِّعونَ اسمَهُمْ طالبينَ الشُّهْرَةَ والتَّكَسُّبْ على خِلافٍ من التَّقْليدِ البيزنطيِّ الأصيلِ، وتميَّزَتْ الأيقونَةِ الكريتيَّةِ بالمَسحَةِ الكئيبَةِ الحزينةِ المتجلّيَةِ في وجوهِ القدّيسينَ، وفُسِّرَ هذا أنّهُ تعبيرُ الفنّانينَ وَقتِهَا لسقوطِ القسطنطينيَّةِ بيدِ الأتراكِ، ولَمَعَ في هذه المدرسَةِ مَصوِّرون بارعون كُثرُ وظلَّ التَّأثيرُ الإيطاليُّ سائداً في أيقوناتِ القَرْنَيْنِ(18–19)م، أمّا مُمَثِل هذه المدرسةِ فكانَ ثيوفاينس الكريتي الذي عاشَ في القرن(16)م ورسمَ في الجَبَلِ المُقدَّس وأماكِن أُخرى وخَلَفَهُ ميخائيلُ الكريتيّ.[182]

•**ميخائيل الكريتي:** مصوِّرٌ يونانيٌّ موهوبٌ من جزيرةِ كريت ابن الفنان الشهير (بوليخرونوس دي كاندي 1810م)، عمِلَ في سيناءَ والقدسِ، ابتعَدَ في أُسلوبَهَ عن الفنّ البيزنطيّ التقليديّ واقترنَ بالفنِّ الإيطاليّ، فحاوَلَ أن يجمعَ بينَ الأُسلوبَيْنِ فكانَتْ أيقوناتَهُ عبارَةً عن تُحَفٍ فنيَّةٍ ومنمنماتُهُ في الأيقونَةِ فريدةٌ وكانَ لَهُ تأثيرٌ عميقٌ بمعظَمِ الأيقونوغرافييّنَ اللاّحقينَ امتَدَّ حتّى نهايةِ القرنِ(19)م، حيثُ أقامَ اثنا عشرةَ سنةً مُتَنَقِّلاً بين سورية ولبنان(1909–1921) زيَّنَ فيهم معظَمَ إيقونسطاساتِ وجدرانِ الكنائسِ والأديارِ الأنطاكيَّةِ للرّومِ الأرثوذكسِ والكاثوليكِ على السّواء، كما رَمَّمَ عَدَداً كبيراً مِنَ الأيقوناتِ موقّعاً ومؤرِّخاً مُعْظَمَ أيقوناتِهِ باليونانيَّةِ، لكنَّهُ

[181] أثناسيو، متري هاجي– خيّاطة، سمير أنطوان: **أيقونات دمشق**، موسوعة الأيقونات السوريّة، 2002، ص22

[182] فيّاض، اسبيريدون ميشيل: **الفن البيزنطي– الأيقونة**، ص31.

أدخَلَ في الأناجيلِ والرقوقِ كتاباتٍ عربيَّةٍ ويونانيَّةٍ واستعمَلَ الهوامِشَ في أسفلِ الأيقوناتِ لكتابَةِ أسماءَ المُقدِّمينَ، كما حوَّلَ أطرافَ الأيقونَةِ إلى إطارٍ مزخرَفٍ ومزيَّنٍ استوحى نَمَطَهُ من أخشابِ الجُدْرَانِ والسُّقوفِ المُزَيَّنَةِ بالرُّسومِ في البيوتِ السّوريَّةِ، وهكذا فقد تميَّزَ ميخائيلُ الكريتيَّ بالزَّخارِفِ المكثَّفَةِ التَّابِعَةِ من تقليدِ الفنِّ العربيِّ والتي اشتُهِرَ بها المصوِّرونَ طِيلَةَ القرونِ(17-18)م ولاسيّما مدرَسَةُ حلب، كما رافَقَتْ تزيناتُهُ هذه زينةٌ باروكيَّةٌ مستمدَّةٌ من فَنِّ (Baroque)، المتَّسِمِ بالفخامَةِ، عَمِلَ في **سورية** في تصويرِ أيقوناتِ الكاتدرائيَّةِ "المريميَّةِ" كما أنَّهُ عَمِلَ في مَعْبَدِ القدّيسَةِ كاترينا لوكالة دير سيناء في البطريركيّة بدمشق، ومن الجديد بالذِّكرِ أنَّهُ كان يَمتَلِكُ مُحتَرَفاً خاصاً به وعَمِلَ مَعَهُ مصوّرون محليّون تدرّبوا وأخذوا بعضاً من أُسلوبِهِ الفَنيّ الدَّقيق، حيث اتَّبَعَهُ كُلٌّ من نعمة الله ناصر الحمصيّ، وميخائيل مهنّا القدسيّ وجرجس الحمصيّ وجرجس القدسيّ، لكنَّنا لانملُك من أعمالِهِ في سوريّة اليوم سوى أيقونةٍ واحدةٍ هي للقديسة كاترينا في مَصَلّى القدّيسة كاترينا في بطريركيّة الروم الأرثوذكس في دمشق ومؤرَّخَةٍ سنة (1819)م[183]، ويرَّجَحُ أنَّ السبَبَ في ذلك يعودُ إلى الحريقِ الهائلِ الذي التَهَمَ الأحياءَ المسيحيّةَ بما فيها الكنائس والأديرة داخلَ سورِ دمشق في أحداثِ الفتنةِ السّياسيَّةِ الدّينيَّة التي حَدَثَتْ في لبنانَ ودمشقَ عام (1860)م.[184]

- المدرَسَةُ الصربيَّةُ:

تُعتَبَرُ كنيسةُ صربيا واحدةً من الكنائسِ المسيحيَّةِ الأرثوذكسيَّةِ المُستَقِلَّةِ لِتَحتَلَّ المرتَبَةَ السادِسَةَ في ترتيبَ الأقدميَّةِ بعدَ القسطنطينيَّةِ، الإسكندريّة، إنطاكية، القدسِ وروسيا، وهي الكنيسَةُ المهيمِنَةِ في صِرْبيَا والجبلِ الأسودِ والبوسْنَةِ والهرسك وجمهوريّة مقدونيا اليوغسلافيّة السابقة وكرواتيا، وتأثَّرت البلادُ الصربيَّةُ بالمدرسَةِ المكدونيَّةِ كما هي فلم تُضِفْ ماهو جديدٌ وانتشرَتْ في أرجاءِ البلادِ وأصبَحَتْ معروفَةً بالمدرَسَةِ المكدونيَّةِ الصِّرْبيَّةِ .[185]

---

[183] هبّي، أنطوان: **الصور المقدسة أو الأيقونات**، المطبعة البولسية، جونية، لبنان،1968، ص 100.

[184] بولاد، يوسف توفيق: **تاريخ الفنون والصناعات الدمشقيّة**، ت:الياس بولاد، مطابع ألف باء الأديب، دمشق،2003، ص173.

[185] فيّاض، اسبيريدون ميشيل: **الفن البيزنطي-الأيقونة**، ص31.

4: الأيقونَةُ الرّوسيَّةُ:

في عام (988)م أدخَلَ الأميرُ فلاديميرَ الأوّل الدّينَ المسيحيّ إلى روسيا لِيُصْبِحَ فيما بعد الفَنَّ الرَّسمِيَّ للرّوسِ، ودُعِيَ بعد ذلك الفنّانون البيزنطيّون إلى روسيا لِتَعليمِ فنِّ رسمِ الأيقوناتِ، حيثُ ورِثَتِ الأيقونَةُ الرّوسيَّةُ الكثيرَ عن الفَنِّ البيزنطيّ وخاصَّةً الخطوطَ الأساسيّة في الرسم، لكنَّ خِبْرَةَ رسَّامِيهْا الفنيَّةَ والعبقريَّةَ المحليَّةَ وظروفَ البيئَةِ المُختَلِفَةِ والرّوحانيَّةِ العميقَةِ كلّها عوامِلُ ساهَمَتْ في إبداعِ فنٍّ جديدٍ متميّزٍ له علاماتُهُ الفارِقَة لِتُصْبِحَ الأيقونَةُ الرُّوسيَّةُ مع الوقتِ تُراثاً وطنيّاً ورمزاً للدَّولةِ تُرافِقُ الرؤساءَ في المعارِكِ وتَحْمِي المؤمنينَ، فرَسَّامُ الأيقونَةِ الرّوسيّةِ لَمْ ينقُلْ عن الفَنِّ البيزنطيّ التَّقليديّ بصورَةٍ عمياءَ بل ساهَمَ بذوقِهِ وإبداعِهِ فطوَّرَهُ ليُوْجِدَ فَنّاً لهُ فرادَتَهُ ومميزاتُهُ وخطوطٌ دقيقةٌ متقنَةٌ قدَمَّتْ فنّاً راقياً فريداً لكنَّهُ مالَبِثَ أنّ تأثَّرَ في عَصْرِ النَّهضَةِ الأوربيَّةِ بالفَنِّ الغَرْبيِّ فمالَتْ إلى التَّصويرِ الواقعيِّ للأجسادِ مِمَّا جَعَلَها قريبَةً من الأيقونَةِ اللاتينيَّة.[186]

- مدارسُ الفنِّ الأيقونيِّ الرّوسيّ:

لقد أُنْشِئت أوّلُ مدرسةٍ روسيَّةٍ لِرَسمِ الأيقوناتِ في كييف(Kiev School) وسميت باسم (ديرالكهوف-Pechersk Lavra)، حيثُ صدَرَ عن هذه المدرسةِ روائِعُ الأيقوناتِ وأصبحتِ الأكثرَ شهرةً مع مرورِ الزمن.

وفي عام(1240)م، تمَّ تدميرُ كييف على يدِ المغولِ فانتَقَلَ مركَزُ رَسْمِ الأيقونَةِ إلى المُدُنِ الشَّماليَّةِ حيثُ تَشَكَّلَتْ مدرسةٌ جديدةٌ لرسمِ الأيقوناتِ وهي مدرسَةُ نوفغورد الشّهيرة (Novgorodian School)، ولكن مالبِثَ أن قامَتْ مدرسَةٌ جديدةٌ أُخرى وهي مدرسةُ موسكو (Moscow School)التي بدأت تتطوّرُ عن تلكَ المدرَسَةِ في رسمِ الأيقوناتِ لِتُخَيِّمِ عليها فيما بعد حتّى حلول العام (1400)م، ليحلَّ محلَّها ديرُ القدّيسِ سرجيوس واحدٌ من أهمِّ المراكِزِ الرّوحيَّةِ في البلاد والذي جذبَ أشهرَ الفنَّانين الرّوس الموهوبين أمثال:أندريه روبلوف(Andrei Rublev) وديونيزي(Dionisii).

---

[186] خوري، (إيمَّا غريِّب): **الأيقونة شرح وتأمّل**، مرجع سابق، ص185.

إذ أصبحَتِ الأيقونَةُ الرّوسيَّة تراثاً وطنيّاً ورمزاً للدَّولَةِ[187]، وبعد عام(1600)م، بدأَتِ الأيقوناتُ الرُّوسيَّةُ تتأثَّرُ بشدَّةٍ بالتَّصاويرِ الدينيّة الفنيّة لدى الكاثوليكِ في أوربّا، رافقها تغييرٌ في طقوسِ القُدَّاسِ الكنسيّ، مِمَّا أدّى إلى انقسامِ الكنيسةِ الأرثوذكسيَّةِ الرّوسيَةِ إلى قسمينِ جماعة التقليديونَ الّذين حافظوا على نَقَاءِ واستمرارِ الإسلوبِ التَّقليديّ وجماعَةٌ أضافَتْ إلى الأسلوبِ التَّقليديّ الواقعيَّة على نحوٍ مشابهٍ إلى حَدٍّ كبيرٍ الفنِّ الكاثوليكيّ، كما تأثَّرَ الفنُّ الرّوسيّ بالمدرسةِ الكريتيَّةِ، وقد كان لإليثوفانيس اليونانيّ الذي عَلَّمَ في روسيا حتّى وفاتِهِ الأثَرَ الكبيرُ في الفنِّ الأيقونيّ الروسيّ، وتميَّزَتِ الأيقونَةُ الرّوسيَّةُ بمميَّزاتٍ خاصَّةٍ بها كَكُلِّ أيقوناتِ المدارِسِ الأُخرى إذْ تَمَيَّزَتْ برشاقَةِ أشخاصِهَا وبقاماتِهِم الممشوقَةِ الأنيقَةِ التي ترمُزُ إلى السُّموِّ الرّوحيِّ، إضافَةً إلى ألوانِهَا الشفَّافَةِ الهادِئَةِ الخشوعيَّةِ، وبساطَةِ مواضيعِهَا، إذْ نشعُرُ أنَّ الفرحَ مُنْبَعِثٌ منها، وبقيَتِ الأيقونَةِ الرُّوسيَّةِ تحاوِلُ التَّوفيقَ بينَ الجانبينِ الرّوحيّ والجماليّ حتّى حلولِ عصرِ النَّهضَةِ الأوربيّةِ، حيث تأثَّرت بعدَهَا بالفَنِّ الغربيّ ومالَتْ إلى التَّصويرِ الواقعيّ مِمَّا جعَلَهَا أقرَبَ إلى الأيقوناتِ الكاثوليكيَّةِ اللاتينيَّةِ، ومن أكثر الرَّسامينَ الرّوس شهرةً كان "أندريه روبلوف" القرن(15)م، مُبدِع أيقونَةِ الثَّالوثِ الأقدسِ (مَضافَةِ إبراهيم) وهو التَّصويرُ الذي يتحفَّظُ تجاهَهُ الفنُّ البيزنطيُّ والسّوريّ من حيثُ إمكانيَّةِ تصويرِ اللهِ الآب.[188]

---

[187] خوري، (إيمَّا غريِّب): **الأيقونة، شرح وتأمّل**، ص184.

[188] Hamilton,George Heard: *The Art and Architecture of Russia*, New Haven,Yale University Press,1983, p; 395.

هـ: الأيقونَةُ السّوريّةُ وأهمُّ سِماتِها:

وهي الأيقونَةُ التي سادَتْ على أرضِنَا السّوريّةِ منذُ بدايَةِ المسيحيَّةِ وحتّى القرنِ السَّابعِ الميلاديّ، والتي انتشَرَتْ في الإقليمِ الشَّرقيّ للإمبراطوريَّةِ الرّومانيَّةِ، هذا الإقليمُ المُسَمَّى بـ"سوريةَ الرومانيّة"، والذي يمتَدُّ من البحرِ الأبيضِ المتوسط إلى المناطِقِ التي ترويها مياهُ دجلةَ والفراتَ يُضافُ إليها مساحَةٌ من آسيا الصغرى (تركيا)، فكانَتْ تُشكِّلُ إطاراً ديموغرافيّاً وبيئةً سوريّةً كان لها الدَّورُ الأساسيّ في تكوينِ وانتشارِ ونموِّ الفَنُّ الأيقونوغرافيّ المسيحيّ، حيثُ تُشَكَّلُ هذه الأيقونَةُ حيّزاً هاماً في الفَنّ السّوريّ. [189]

فسوريَةُ بحسَبِ رأيِّ العديدِ مِن العُلَماءِ من مراكِزِ الفَنِّ المسيحيّ الأولى في العالَمِ[190] ولقد ارتبَطَ هذا الفنُّ منذُ حُكْمِ قسطنطين الكبيرِ وحتّى الفتحِ العربيّ بالتُّراثِ الهِلْنِستيّ الرّومانيّ.

وخلال القرنين الثّاني والثّالث، غدا التَّحريمُ الأيقونيّ في سوريةَ رغمَ وجودهِ ضعيفَ التَّأثيرِ، حتّى أنّهُ في المشاغلِ السّوريَّة كانَتْ تُصنَعُ غالباً أعمالٌ ذاتُ موضوعاتٍ مسيحيَّةٍ ووثنيّةٍ بعضُها بجانِبِ بعضٍ، فقد كان التّواصُلُ من جهةٍ ومن ثمَّ التَّغيّرُ من جهةٍ أخرى يميزانِ الفنِّ الأيقونيّ السّوريِّ من القرن الثّالثِ حتّى القرن السّابعِ الميلاديّ.[191]

أمّا عن **تفاصيل خصائص هذا الفنِّ والمواضيعِ** التي مَثّلَتها التّصاويرُ المسّيحيَّةُ الأولى فَقَدْ جرتِ العادةُ أن يُمَثِّلَ الفنَّانونَ السّوريّونَ حوادثَ من العَهدِ القديمِ وكذلك حوادِثَ العهدِ الجديدِ من طفولَةِ السيّد المسيحِ وحياتِهِ ومعجزاتِهِ إلى صَلبِهِ ودفنِهِ فالانبعاثُ والصُّعودُ إلى السماءِ، بالإضافَةِ إلى مراحلِ حياةِ السيّدةِ العذراءِ، حيثُ زيَّنَتِ الكنائسُ السُّوريّةُ وخاصَّةً الكنائسُ التي شُيّدَت خِلالَ عَهْدِ قسطنطين بألواحٍ مُصَوَّرَةٍ من الفريسكِ وأُخرى من الفسيفساء، ولكنَّ هذه الألواحَ مالَبِثَ أن زالَتْ تدريجيّاً ولم يبقَ لدينا مايُعطِينا عنها بعضَ المعلوماتِ إلاّ بعضَ الآثارِ الباقيّة.

---

[189] الجميّل، ميخائيل:الفنّ الإيقونوغرافي لدى السريان، مقال من **مجلة المنارة** اللبنانيّة، العدد3، لبنان، 1989

[190] Butler, Howard, C: *Early Churches in Syria*, p1, Princeton, 1929, p; 19.

[191] البهنسي، عفيف: **الآثار السورية، سورية ملتقى الشعوب والحضارات**، مجموعة أبحاث أثريّة تاريخيّة، "الفن المسيحي المبكر في سورية"، ل "كريستين شتروبه"، مؤسسة البريد الدولي للصحافة والنشر، ط: دار فورفرتس للطباعة فينا، النمسا 1982، ص:23.

ففي (دورا أوروبوس- صالحيّة الفرات) نماذجٌ عديدةٌ من الرّسومِ الجداريَّةِ التي تعودُ إلى بدايات القرن الثَّالث الميلاديّ وهي مُوزَّعَةٌ على أماكِنِ العبادَةِ المُختلفَةِ الموجودة هناك، بدءاً من **الكنيسَةِ** التي تُعْتَبَرُ الأُولى في العالمِ مع حوضٍ مُخَصَّصٍ للعِمَاْد، وفيها عُثِرَ على أقدَمِ رَسْمٍ تصويّريّ للسيّد المسيح ويمثِّلُ أعجوبَةَ شفاءِ المُقْعَدِ (الشكل8)، وهذه اللّوحَةُ محفوظَةٌ اليومَ في مُتْحَفِ جامعَةِ (Yale) بنيويورك، هذا بالإضافَةِ إلى **الكنيسِ اليهوديّ** الذي زُيّنَتْ جدرانُهُ بمشاهِدِ من العهدِ القديمِ كقصَّة (النبيّ موسى)، وكلٌّ من **معبَدِ** بيل وميثرا، إذ تُعْبِّرُ هذهِ الرّسومُ عن طقوسِ كُلَّ من أماكِنِ العبادَةِ هذه، فقد تَمَيَّزَتْ هذهِ المدينَةِ السوريَّةُ بتعدديّةٍ خلقَتْ حالَةً فريدَةً من نوعِهَاْ جَعَلَتْ منها نموذَجاً للتَّسامُحِ الرّوحيّ بينَ المواطنين.[192]

وخلالُ القرنينِ الخامسِ والسّادسِ الميلاديّ ظَهَرَ مخطوطُ رابولا الشَّهيرِ المعروفِ باسم انجيل رابولا (Rabbula Gospels) الذي زَخْرَفَ صفحاتِهِ الرَّاهِبُ (رابولا) في دير مار يوحنا بيت زغبا(Zagba) الواقعة في سوريّة الشماليَّة بين إنطاكية وحلب وتمّ إنجازُهُ في 6 شباط سنة (586)م، ويُعْتَبَرُ من روائعِ الفَنّ الأيقونيّ السّوريّ وهو محفوظٌ اليومَ في مَتْحَفِ فلورنسا في إيطاليا[193]، إذ نَجِدُ في هذا الإنجيل ستة وعشرون أيقونَةً سوريَّةً تمثِّلُ مشاهِدَ من حياةِ السيّد المسيحِ قياس(25×33)سم، استخدَمَ معها الفنَّانُ عناصِرَ زخرفيّةً متنوّعَةً، ويُعْتَبَرُ مشهد(الصّعودِ)(الشكل9)، من الأعمالِ التَّصويريَّةِ الرَّائعةِ التي تمتازُ بالتَّكوينِ المتينِ والصياغَةِ الشَّكليَّةِ فاللَّوحَةُ تنقَسِمُ إلى قسمين اتَّخَذَتْ شخصيَّاتُهَا أوضاعاً متنَّوعَةً وهذا ما يشير إلى قدرَةِ الفنَّانِ في تنويعِ الأوضاعِ وإخضاعِهَا للقِيَمِ الدينيَّةِ، فَضْلاً عن القدرَةِ التَّعبيريَّةِ التي تَجَلَّتْ في ملامِحِ الوجوهِ وتنوُّعِ الأزياءِ وحركَتِهَا وتناسُبِ الأشكالِ وخضوعِهَا للواقِعِ بما في ذلك ثنايا الملابِسِ التي بَرَزَتْ من خلالِ التَّظليلِ اللَّونيّ الذي لجأ إليهِ الفنَّانُ لإبرازِ البُعْدِ الثَّالِثِ الماديّ إلى جانِبِ البُعْدِ الرّوحيّ وتميّزَ المخطوطُ في البُعْدِ عن الفَنِّ البدائيِّ السّاذَجِ واستخدامِ الألوانِ الحيَّةِ والصَّبغَةِ الشَّرقيَّةِ الشَّعبيَّةِ في تصويرِ الأشخاص، بالإضافة إلى أنَّ

---

[192] Zayat,Elias- Maqdissi,Antoine*; Les Chritiens d`Orient et leurs Icones*, "Genese et developpement de l`Art chritien en Syrie du III^{ème} Au XIII^{ème} siècle", Elias Zayat, responsible de la publication; Mammoun Abdulkarim et Michel AlMqdissi,Damas,syrie, 2003,p ;24.

[193] Van Rompay,Lucas: "*Art in Syria" A world to explore*, in Documentation and conservation of Art in Syria, Leiden, 2000, p; 3-7.

تخطيطها التَّصويريّ مدروسٌ جيّداً والرَّسْمَ من اليمين إلى اليسار كالكتابَةِ السُّريانيَّةِ، كما أنَّ هناكَ عِدَّة أيادي شارَكَتْ بتنفيذِ المُنَمْنَمَاتِ التي تنقَسِمُ بدورِهَا إلى قِسْمَينِ مُنَمْنَمَات الصفحَةِ الكامِلَة وأخرى هامشيَّةٌ، ويُعْتَبَرُ إنجيلُ رابولا هذا المهدَ الأوَّلَ للتَّصويرِ المسيحيّ ومرحَلَةَ الانتقالِ من الفَنِّ المسيحيّ البدائيّ الأول إلى الفنِّ الأيقونوغرافيِّ كما يُعْتَبَرُ أساساً للإيقونوغرافيا المسيحيَّةِ السوريَّةَ. [194]

ومن آثارِ هذا الفنّ الأيقونيّ السوريّ أيضاً أذكُرُ المشاهِدَ التي رُسِمَتْ على أواني مياهِ الحجّاجِ المعدنيَّةِ التي صُنِّعَتْ في سورية في أواخِرِ القرن السّادس الميلاديّ واستُخْدِمَتْ لِحَفْظِ ونَقْلِ الزَّيتِ والماءِ المُقَدَّسِ من نهرِ الأردنِ والأراضي المقدسَّةِ، وتحتفِظُ كنيسةُ (مونتزا-Mozza) بنماذجَ من هذه الأواني التي عُرِفَتْ فيما بعد باسم أواني مونتزا الفضيّةِ، وتشكِّلُ هذه الأواني المعدنيَّةُ بتصاويرِهَا الدّينيَّةِ مرجِعَاً هامّاً لمعرفَةِ نمَطَ فَنِّ التَّصويرِ السّوريّ المسيحيّ خلال القرن السّادس الميلاديّ، هذا بالإضافةِ إلى الرُّسومِ الجداريَّةِ التي عَبَّرَتْ عن هذا الفنِّ في تلكَ الِفترَةِ الزمنيَّةِ، كالرُّسومِ التي نَجِدُ بقايا منها في أفاميا، وفي مَعْبَدِ بل في تدمر حيثُ نَجِدُ رسوماً جداريَّةً مُلَوَّنَةً في معبَدٍ حوِّلَ إلى كنيسَةٍ، وإنْ كانَتْ هذهِ الآثارُ في حالَةٍ سيئةٍ من الحِفْظِ إلاّ أنَّها تُقَدِّمُ أيضاً فِكْرَةً عن الفَنِّ الأيقونيّ السُّوريَ من القَرنِ الرَّابعِ حتّى السَّابعِ الميلاديّ. [195]

فالتَّصْويرُ المسيحيُّ السّوريُّ أخذَ عن الفنُّ السّوريّ الكثير من الصِّفاتِ وخاصّةً بنزعتهِ إلى الواقعيَّةِ، حيثُ مُثِّل السيِّدُ المسيحُ على شَكلِ رَجُلٍ في أوجِ رجولَتِهِ له لحيَةٌ سوداءُ وشعرٌ طويلٌ كثيفٌ وملامِحُ شرقيَّةٌ واضِحَةٌ، كما مثّلت السيّدة العذراء ملتَفَّةً بوشاحِ النِّساءِ السُّوريّاتِ الذي يُخْفِي شَعرَهَا ويمنَحَهَا حياءً تَخْتَصُ بِهِ نساؤنا الشَّرقيّاتُ، أمَّا المواضيعُ فصُوِّرَتْ في نفسِ الإطارِ الذي حدثَتْ فيه فَيُصبِغُ عليها صِفَةَ الذِّكرى الصَّادِقَة التي تُخَلِّدُ للأجيالِ أفكاراً وصُوَراً عن عقيدتِهِم المسيحيّة.

---

[194] Badwi,Abdo*: L`iconographie de l`anne Liturgique de l`Eglise Syro-Maronite,* Universite Saint-esprit de Kaslik, departement d`art sacre,1, kaslik,Liban2006, p; 23-24

[195] عبد الحق، د: سليم عادل: نظرات في الفنّ السوري قبل الإسلام، " المرجع السابق، ص 19-20.

الشكل8: أقدم رسم تصويري للسيد المسيح في سورية موقع دورا أوروبس ويمثّل أعجوبة شفاء المقعد القرن الثالث الميلادي

الشكل9: مشهد الصعود الممثلة في إنجيل رابولا السرياني في القرن السادس الميلادي

وفي القرنِ السّابعِ أحدَثَتْ الفتوحُ العربيَّةُ إنقلاباً في المنْطَقَة، فاقتُطِعَتِ الولاياتُ الشَّرقيَّةِ من جَسَدِ الإمبراطوريَّةِ ونتيجَةً لذلك صارَ الفنُّ السوريُّ المُلْكَ الخاصَّ الوحيدَ لِرُهبانِ بيزنطة.
ومع بدايةِ القرنِ الثّامِنِ وظهورِ حركةِ مناهِضِيّ الأيقوناتِ التي امتدَّت على مَرْحَلَتين خلال القرنين الثّامِنِ والتّاسِع، كانَ لهذهِ الحركَةِ الأثَرُ الأكبَرُ في فَنِّ الأيقونَةِ من ناحيةِ التَّأثيرِ على الأسلوبِ السُّوريّ حيثُ شَجَعَتِ السُّلطاتُ الإمبراطوريَّةُ بدلاً منه فنّاً قائماً على النماذُجِ قوامُهُ الأشكالُ الهندسيَّةُ والتَّصاميمُ الإنسيابيَّةُ للطيورِ والأوراقِ التي كانت مستساغَةً من قِبَلِ الفُرْسِ والأرمَنِ، ولكنْ مع حلولِ القرنَيْنِ العاشِرِ والحادي عَشرَ عادَ الفنُّ الأيقونيُّ من جديدٍ، لكنْ بأسلوبٍ لايخلو من المؤثِّراتِ الهلينستيَّةِ إبْانَ القَرْنِ الثَّاني عشر، وذلك حتّى بدايةِ الحقبَةِ الصَّليبيَّةِ على الشَّرقِ البيزنطيّ ومنها القسطنطينيَّةِ، حيثُ توقَّفَتْ أعمالُ المدارِسِ السَّابِقَةِ وتقاليدِهَا، ولكنْ ليسَ نهائيّاً ومنذُ تلكَ الفترَةِ أصبحَتِ الصّورُ الجداريَّةُ أهمَّ فَرعٍ من فروعِ التَّصويرِ الأيقونيّ، وبِفَضْلِ الاكتشافاتِ الأثريَّةِ المُسْتَمِّرةِ التي مَكَّنَتْنا من مُتَابَعَةِ خَطواتِ الفَنِّ المسيحيِّ السّوريِّ والتي قد تَمَكِّنْنا من سدِّ الثَّغراتِ الكبيرَةِ جزئيّاً الموجودَةِ في تاريخِ هذا الفنّ.
فإنَّ إكتشافَ الرّسومِ الجداريَّةِ في كُلٍّ من **دير مار يعقوب** قرب قارا وفي ديرِ **مارموسى الحبشي** في النبك، وكذلك الأمر بالنسبة لجداريات **كنيسة القديسين سركيس وباخوس** في قارا وجداريات كنيسة **مار اليان في حمص** والتي تُمَثِّلُ مواضيعُهَا مشاهِدَ من الكتابِ المُقَدَّسِ إضافَةً إلى نقوشٍ باللّغةِ اليونانيَّةِ والسُّريانيَّةِ التي تؤرِّخ تلكَ الرُّسومِ، إذ يعودُ أقدمُها إلى القرن(11)م، وأحدثُهَا إلى بداياتِ القرن (13)م[196]، ولقد تميَّزَت تلك الرُّسومُ الجداريَّةِ بِرَسمِها المُسَّطَحْ وببساطَةِ ألوانِها وأسلوبِها الذي يعتمِدُ على الخَطِّ في إظهارِ الشَّكْلِ ممّا يَجْعَلُها أقرَبَ إلى التُّراثِ الشَّرقيّ السّريانيّ الأصيل التي أكدَّتْ عليه الكتاباتُ السُّريانيّةُ والعربيّةُ، وينضمُّ أيضاً إلى جداريّاتِ هذه الفترة كلٌّ من جداريَّاتِ قلعَةِ الحصنِ والمَرقبِ التي تميَّزَ أُسلوبُهَا بمزيجٍ من التّقاليدِ الشَّرقيَّةِ المَحليَّةِ إذ أنَّها تعودُ لفترةِ العهدِ الصَّليبيّ أو الأيوبيّ ويقتَرِحُ العُلَماءُ تأريخَ تلك الصُّوَرِ الجداريَّةِ عند نهايَةِ القرن(12)م أو عند بدايّةِ القرن (13)م[197]

---

[196] Zayat,Elias- Maqdissi,Antoine; *Les Chritiens d`Orient et leurs Icones*, "Genese et developpement de l`Art chritien en Syrie du III^{ème} Au XIII^{ème} siècle", Elias Zayat, p ;27-28.

[197] فولدا، ياروسلاف: الصور الجداريّة الصليبيّة في قلعتي الحصن والمرقب، ت: محمد ماجد الموصلي، **مجلة الحوليات الأثرية**، المجلدان : 36،37، سورية، ص161،156،154.

وتُعْتَبَرُ هذهِ الأعمالُ الفنيَّةُ السَّابِقَةُ الذِّكْرِ من أجمَلِ ماقدَّمَتْهُ سوريَّة حتّى الآن، إذ يُمَثِّلُ أُسلوبُ الفنِّ الأيقونيِّ في هذه القرونِ الثّلاثة مرحَلَةَ الاتّصالِ بينَ الشرقِ والغربِ، ويرى المختصُّونَ أنَّها تنتمي إلى فَتْرَةِ حَرَكَةِ تَجميلِ كنائِس سوريّة في ظِلِّ الوجودِ الصَّليبيّ في البلاد[198]، ومن المُلفِت للإنتباه أنَّ هذا الفنّ المسيحيّ السّوريّ بتأثيراتِهِ المختلفةِ ليسَ مُجَرَّدَ شاهِدٍ عظيمِ الأهميَّةِ على الرّسومِ العائِدَةِ إلى فِترَةِ مابَعْدِ الفتحِ الإسلاميّ فقط بل أنَّها إضافةً إلى ذلك وثيقةٌ تدلُّ على استمرارِ حياةِ الطوائِفِ والجماعاتِ المسيحيَّةِ في ظِلِّ الحُكْمِ العربيّ الإسلاميّ وحتّى مع دخولِ الغزواتِ الصَّليبيَّةِ المتعاقبَةِ على المنطقَةِ العربيَّةِ وهذا يُعَبِّرُ عن التسّامُح الدينيّ بين شعوبِ المنطقةِ الواحدةِ ويؤكّدُ ذلك الأديرَةُ والكنائِسُ المنتشرَةُ في العديدِ من المناطِقِ السّوريَّةِ[199]، والجديرُ بالذّكْرِ أنَّهُ على الرَّغْمِ من تَوقُّفِ هذا النَّمَطِ من الإنتاجِ الفنيّ في الفترةِ التي تَلَتْ القرن (13)م، إلاّ أنَّ هذا الفنَّ المسيحيّ في سورية لم تتوقَّفْ نماذِجُهُ بالكامل، إذ استمَرَّ إنتاجُ أدواتٍ طقسيَّةٍ معدنيَّةٍ مزيَّنَةٍ بمشاهِدِ إيقونوغرافيّة، إنتشرَتْ في كنائِسَ وأديرةِ البلاد، فضلاً عن المخطوطاتِ الطقسيّةِ المكتوبةِ باللّغتينِ السُّريانيَّةِ والعربيَّةِ وهي تنتمي إلى الفترةِ ما بين القرون (14-19)م.

وهكذا نجد أنَّ هذه الجداريات التي تُقَدِّمُ لنا صورةً عن خطوطِ وأُسلوبِ هذا الفنِّ المسيحيّ في بلادنا هي بحاجَةٍ إلى مساحاتٍ خاصّةٍ بها لامجالَ للدّخولِ في تفاصيلِهَا الآن ولكنْ كان لابُدَّ من ذِكرها تحتَ جناحِ مراحِلِ تطوّرِ الفنّ الأيقونيّ في سورية.[200]

لكنّ الشيء الذي لابُدَّ منه هو توضيحُ النّقاطِ التي تتعلَّقُ بسماتِ وخطوطِ هذا الفنِّ الأيقونيّ السّوريّ الذي قد يكونُ أساساً لهذا الفنّ الكنسيّ في العالم، حيث في رأي العديد من أساتِذَةِ الفنّ أنَّ الفنَّ الأيقونيَ المسيحيّ أوّلَ ما نشأ كان متأثِّراً بالفنِّ التّدمريّ، إلاّ أنَّ الاحتلال

---

[198] لوروا، جول: إكتشاف صور مسيحيّة في سورية ، ت:بشير زهدي، **مجلة الحوليات الأثريّة السوريّة**، المجلد 25، جزء 1+2، سورية، 1975، ص: 230، 232، 236.

[199] البهنسي،عفيف: **الآثار السورية، سورية ملتقى الشعوب والحضارات**، مجموعة أبحاث أثريّة تاريخيّة، "الفن المسيحي المبكر في سورية"، ل "كريستين شتروبه"، مؤسسة البريد الدولي للصحافة والنشر، ط: دار فورفرتس للطباعة فينا، النمسا 1982، ص:233.

[200] Zayat,Elias- Maqdissi,Antoine*; Les Chritiens d`Orient et leurs Icones*, “Genese et developpement de l`Art chritien en Syrie du III[ème] Au XIII[ème] siècle”, Elias Zayat, p ;29.

الثَّقافيّ اليونانيّ جعلَ الأيقونة البيزنطيَّةَ تطغى والفَنَّ السوريَّ يخبو إلى أنْ أتَتْ فترةُ الاحتلالِ العثمانيّ للشَّرْقِ المسيحيّ بعد القرن (15)م، حيثُ بَدَأَتْ تتراجَعُ الأيقونَةُ البيزنطيَّةُ المسيطِرَةُ على بلادنا بسببِ هذا الاحتلال الأمر الذي أدَّى إلى إزدهارِ فنِّ الأيقونَةِ السّوريَّةِ، وبدأ راسمو الأيقونَاتِ السّوريّون يمارسونَ نشاطاً لايُسْتهانُ به ولكِنْ بأُسُسٍ لاتختلِفُ عن الخَطِّ الواحِدِ الرّئيسيّ للفنونِ الشَّرقيَّةِ التي بالأساس نشأَتْ كلَّها من هنا.

أمّا الخصائِصُ التي تَمَيَّزَ بها الفنّ السّوريّ فهي:

●**الواقعيّةُ:** منذ العهودِ الوثنيَّةِ كان الفنَّانُ السّوريُّ في تصويرِهِ للآلهَةِ يحاوِلُ أن يُمَثِّلَ طبيعتها وعندما يُصَوِّرُ النَّاسَ العاديين يحاوِلُ إظهارَ إيمانِهم وطاعَتِهِمْ للقِوى التي تُديرُ مصائِرَهُمْ، إذ مُثِّلَتْ هذه الآلهةُ ومعها شاراتُها المميِّزة، فالمحاربونَ يصوَّرونَ وأسلحتُهُم بأيديهم، والتُّجّارِ أمامَ قوافلهم أو على جِمالِهم أو حاملين مفاتيح مخازنهم، ورجالُ الدّين بملابسهم الخاصَّة، والنساءُ متزيّناتٌ بالحليّ، والأطفالُ يحملونَ حقائِبَهُمْ المدرسيَّةَ أو يلعبونَ بِدُماهم، واستمرَّ هذا التَّيارُ الرّوحيّ للفنِّ السّوريّ حتّى مع ظهورِ الدّينِ المسيحيّ الذي أظهَرَ المَيْلَ إلى الواقعيَّةِ في تمثيلِ النّماذجِ السّاميَّةِ إذ صوِّر السيّد المسيح وتلامِذَتُهُ يرتدون الأزياءَ السّوريّة التقليديّة ضمنَ الإطارات التي وقَعَتْ فيها المشاهِدُ بكلِّ إخلاصٍ بشكلٍ بَدَتْ فيهِ شخصيَّاتُ الأيقونَةِ وكأنَّها تريدُ إيصالَ رسالةٍ ما إلى النَّاظِرِ إليها وليسَ فقط التعبيرَ عن فِكْرَةٍ عابرة.

● **قاعدةُ الجَبْهَةِ:** أيّ تمثيلُ الأشخاصِ من وجوهِهَا الأماميَّةِ أكانَت دينيَّةً أم مدنيَّةً، وتصويرُهَا بعيدةً عن الرشاقَةِ وفي حالَةِ الثّباتِ في الأوضاعِ والحركةِ، والهدَفُ من هذا هو محاولَةُ إبرازِ وتجسيْمِ قوى ما وراءَ الطبيعةِ التي تَختَفي وراءَ أشخاصِ الآلِهَةِ الظاهِرَةِ في التَّماثيلِ والألواحِ المنحوتَةِ وإظهار الخُلودِ في تَمثيلِ الأشخاصِ الذين انتقلوا من هذا العالم.

• **النَزَعَةُ الخَطِيَّةِ:** وتقومُ على إظهارِ إطاراتٍ للأشخاصِ المُمَثَّلِيْنَ بوضوحٍ، وإحاطَةِ وجوهِهِم بخطوطٍ ظاهِرَةٍ وتبيانِ تفاصيلِ ثيابِهِمْ مع الابتعادِ عن إبرازِ أيِّ نتوءٍ في التَّصويرِ والنَّحْتِ، وبذلكَ يكونُ الفَنُّ السوريُّ قد عارَضَ أيضاً الفنَّ اليونانِيَّ الذي ابتعدَ عن السُّطوحِ المستويَةِ، وهذه الصِّفَةُ أيضاً انتَقَلَت إلى الفَنِّ المسيحيّ السوريّ، ثم إلى الفنِّ البيزنطيِّ ومنه إلى الفنِّ العربيِّ الإسلاميِّ، وبدورِهِ قد أدّى إلى انتقالِ الفنِّ العالميِّ من الحجمِ إلى السَّطْحِ خلالَ فترةَ العَصْرِ الوسيطِ.

ومن هنا نرى كيفَ أنَّ الفنَّ المسيحيَّ قد تَلَقَّى من الماضي عاداتٍ فنيَّةً راسِخَةً إلاَّ أنَّهُ نزعَ عن هذا الفنِّ صفاتِهِ الوثنيَّةِ وأسبَغَ بدلاً منها الملامِحَ المسيحيَّة، ومن هذا الفنِّ التَّدمريِّ السوريِّ انتَقَلَتِ الأُسُسُ الفنيَّةُ إلى الفَنِّ المسيحيِّ السُّوريّ وإلى الفَنِّ البيزنطيّ، اللّذينَ كانا بأشدِّ الحاجَةِ إليها لِنَقْلِ مفهومِ العقيدَةِ المسيحيَّةِ إلى النَّاسِ القائِمَةِ على المضمونِ الرّوحيّ الصّوفيّ في الفنِّ بدلاً من أسلوبِ الخيالِ للأشخاصِ المثاليين وِفْقَ الأسلوبِ اليونانيّ.[201]

أمّا **بخصوصِ التقنيَّةِ** التي اتَّبَعَها فَنُّ التَّصويرِ السوريّ فتقومُ على تجهيزِ الجدارِ الذي سَيَتِمّ الرسمُ فوقَهُ بطبقَةٍ من الجَصِّ المحروقِ أو (سلفات الكالسيوم)، المخلوطِ مع كَمِيّةٍ من الطّينِ وشوائِبِ الرَّملِ ومائيّاتِ الكالسيوم ثم تُحَضَّرُ الألوانُ من الموادِ الطبيعيَّةِ على الطريقَةِ الجافَّةِ وتوضَعُ فوقَ تلك الطَبَقَةِ بعد مَزجِهَا بِبَعْضِ الموادِ الصِّمغيَّةِ الطبيعيَّةِ وبياضِ البَيْضِ[202]

إذاً أنَّ الفنَّ المسيحيّ السّوريّ استمَّدَ الكثيرَ من الفَنَّ السّوريّ في الفتراتِ التي سَبَقَتِ المسيحيَّةِ، ومع انتشار الدِّينِ المسيحيّ، استخدموا بعضاً من أسُسِ هذا الفنِّ السّوريّ القديمِ مستخلصينَ منهُ فنّاً رمزيّاً يَهْدِفُ إلى تعليمِ المسيحيّنَ عقيدَتُهمْ.

وهكذا نَجِدُ مما سبق أنَّ الفَنَّ المسيحيّ السّوريّ قد تطوَّرَ مع انتشار الدَّعَوةِ وتأثَّر بظروفِ الزَّمانِ والمكانِ، وعند انقطاعِ فَنِّ التَّصويرِ الأيقونيّ في سورية ثلاثة قرونٍ من الزّمن، أعادَتْ مدينةُ حلبَ السّوريَّةِ في أواسطِ القرن السّابعِ عَشَر إحياءَ الأيقونَةِ السّوريَّةِ المرسومَةِ على الألواحِ الخَشَبِيَّةِ، لِتُقَدِّمَ الأيقونَةُ الحلبيَّةُ أروع أعمالِ الفَنِّ السّوريّ المسيحيّ محتلَّةً مكانَةَ

---

[201] عبد الحق، د: سليم عادل: **نظرات في الفنّ السوري قبل الإسلام**، " فن الفسيفساء السوري في العصر المسيحيّ"، مجلة الحوليات الأثريّة السوريّة، المجلد 11، سورية، 1961، ص 12-15.

[202] Kraeling, Carl.H; The synagogue, part1, *The excavation at Dura-Europos*, New Haven, Yale University, press 1956, p: 364.

الشَّرَف في تاريخِ الفَنِّ ما بعدِ البيزنطيّ، هذه الأيقونَةُ التي تأثَّرَتْ في نَشْأَتِهَا بالتَّأثيراتِ البيزَنْطيَّةِ إضافَةً إلى مؤثِّراتِ البيئَةِ السّوريَّةِ المُتَجَذِّرَةِ مع فنونِ تَدْمُرَ وأفاميا وبُصرى وغيرِها من الفنونِ السّوريَّةِ العريقَةِ، وُلِدَت في بطريركيتيّ أنطاكية والقدس وانتَقَلَتْ على يدِّ عددٍ مهمٍّ من الأُسَرِ التي توارَثَتْ فَنَّ رَسْمِ الأيقوناتِ وأبدَعَتْ في إعطاءِ فَنٍّ عريقٍ لَهُ طابعُهُ المميَّز.

يُطْلَقُ عليها بعضُ الدَّارسين اليومَ اسمَ الأيقونَةِ**(الملكيَّةِ)** أو **(أيقوناتِ البطريركيَّةِ الأنطاكيَّةِ)**، ويُقصَدْ بها الأيقوناتُ التي رُسِمَتْ في بطركياتِ الشَّرقِ الثلاث (أنطاكية، القدس، والإسكندرية) وذلك من أواسط القرن **(17)**م وحتى نهاية القرن **(19)**م، حيث لاقت هذه الأيقوناتُ ازدهاراً كبيراً وإنتاجاً غزيراً أضافَ إرثاً غنيّاً على النتاجِ المتتابعِ في العالَمِ اليونانيّ–البلقاني، كما تأثَّر بالمدرسَةِ الكريتيَّةِ، لكنَّهُ مالَبِثَ أنْ استطاعَ إضفاءَ الطابعَ الأنطاكيّ الخاصّ على الأيقونَةِ البيزنطيَّةِ، واتَّصَفَ هذا الفَنُّ بالخَلْفِّياتِ الذَّهَبيَّةِ التي أيضاً تُشَكِّلُ الهالاتِ المنقوشَةَ والمُزَخْرَفَةَ المحيطَةَ بالرّؤوسِ[203]، العيونُ لوزيّةٌ كبيرةً ذاتُ أهدابٍ واضحةٍ تحيطُ بها الحواجبُ المقوَّسَةُ والأنوفُ مُستقيمَةٌ، أمّا أقمِشَةُ الثيَّابِ فمزركَشَةٌ تُحاكي الذَّوقَ الشَّرقيِّ (فن البروكار)[204].

أمّا صِفَةُ **الملكيَّةِ،** فكان البروفيسورُ "فيرجيل كانديا" أوَّلَ من أَطْلَقَ هذا المُصْطَلَحَ على الأيقوناتِ المعمولِ بها في بطريركيّاتِ الشَّرقِ الثلاث، إذ وَصفَها بأنها "تقليدٌ هامٌّ وشخصيٌّ جدّاً، تصويريّاً وفكريّاً، عَبَّرَت فيهِ الأيقونَةُ عن الفَنِّ المَحَلِّيّ المُتَقَلِّبِ عِبْرَ ظُروفِ الزَّمَنِ".[205]

كما عُرِفَتْ هذه الأيقونَةُ أيضاً تحتَ اسمِ الأيقونَةِ السُّوريَّةُ (سورية الطبيعيّة)، وانطلَقَ هذا الفنُّ من النِّصْفِ الثّاني للقرنِ السّابعِ عشّرٍ وتوقَّفَ في نهايَةِ القَرنِ التّاسِع عشرَ إذ دامَ سَحَابَةَ ثلاثَةِ قرون كانَ للأيقوناتِ المَلَكِّيَةِ خِلالها خصائصُ وملامِحُ خاصَّةٌ ميَّزَتْهَا عن غيرِها من الأيقوناتِ، وتَمَحْوَرَتْ هذه الميزات في النُقاطِ التّاليّة:

---

[203] سرسق، نقولا: **أيقونات ملكية**، معرض في متحف نقولا سرسق، بيروت من 16 أيار– 15حزيران،1969 ،ص50، لبنان 1969.

[204] الزيباوي، محمود: **الكنيسة البيزنطيّة**، 1998، ص4.

[205] أثناسيو ،متري هاجي– خيّاطة، سمير أنطوان: **أيقونات دمشق**، موسوعة الأيقونات السوريّة، ص36–22

●الزخرفةُ و وجوهُ الشَّخْصياتِ والتَّقاليدِ كُلِّها شرقيَّةٌ واضِحَةٌ نَرْاهَا في الأحداثِ المُصَوَّرَةِ.
●الكتابَةُ ظهرَتْ باللُّغَةِ العربيَّةِ بعد أنْ كانَتْ يونانِيَّةً أو سريانيَّةً.[206]
●عَكَسَتْ الأيقونَةُ الإنطاكيَّةُ روحَ العصرِ وظروفَ الْمِنْطَقَةِ التَّاريخِيَةِ حيثُ نَجِدُ على بعضِ أيقوناتِ الكنيسَةِ هِلالاً ونجمَةً عثمانيّةً[207].

وخلال النّصفِ الأوَّلِ من القَرنِ(17)م، ظَلَّ الرَّسامونَ أوفياءَ للنماذُجِ التَّقليديَّةِ، مما جَعَلَ من الصَّعْبِ في أَغْلَبِ الأحيانِ تمييزُ أيقوناتِهِمْ عن أيقونَاتِ الرَّسّامين اليونانيّن المعاصِرِيْن لهم، بيدَ أنّهُ منذُ القرن(18)م، أخذَ الاتجاهُ إلى النموذج الشرقي الذي يعودُ في أصولِهِ إلى الرسَّامِ نعمة المصوِّر والذي على يده تشكلَّتِ القواعِدُ الحقيقيَّةِ للوجوهِ الشَرقيَّةِ، كما فَرَضَ زخرَفَةً ذاتَ صدى شَرقيّ، ومع حلولِ القرنِ(19)م، اغتنَتْ هذهِ القواعِدُ إلى دَرَجَةٍ أصبحَ فيها الرَّسامونَ الملكيونَ يصوغونَ أيقوناتِهِمْ بطريقَةٍ تُقَدِّمُ للمؤمنينَ صُوَراً قريبَةً من فَهْمِهِمْ، فمالوا إلى جَعْلِ صُوَرِ القدّيسينَ مألوفينَ لمواطنيْهِم، فرسموا شخصياتِ الأيقونَةِ بوجوهٍ سمراءَ وملابِسَ شرقيّةٍ إضافةً إلى عناصِرَ أُخرى مثل:

■القديس جاورجيوس يقاتِلُ بالسَّيْفِ العربيّ.
■العذراءُ تَلِدُ السيّدَ المسيحَ في مَهْدٍ هزّازٍ لايزالُ يُصنَّعُ حتّى اليوم في سوريةَ ولبنانَ وليسَ في المغارة
■ يظهَرُ إبراهيمُ في الأيقونَاتِ الملكيَّةِ بزيِّ خليفَةٍ عربيّ .
■الملائِكَةُ يبشِّرونَ الرُّعاةَ الّذين ارتدوا الشروالَ واعتمروا الكوفيَّةَ والعِقالَ ويعزفونَ بالمِجوَز
■القديس متّى يكتبُ إنجيلَهُ على مائدَةٍ ذاتِ طرازٍ عربيٍّ بحت.

وإلى جانبِ الزَّخارِفِ التي استَلْهَمَتْ الأُسلوبَ الشَّرقيّ الإسلاميَّ بشكلٍ واضحٍ، انصرَفَ الفنَّانونَ إلى زخرَفَةِ الأيقوناتِ كشرقيّينَ حقيقيّينَ ليسَ فقط من ناحِيَةَ مَلءِ جميعِ الفراغاتِ بل بتنسيقِ هذه الزخرَفَةِ وفقاً لقواعِدَ محدَّدَةٍ تَنبُعُ من قواعِدِ الفَنِّ الإسلاميِّ ونماذِجِهِ الزُّخرفيَّةِ في التَّصويرِ الهندسيِّ والنباتيّ، حتّى أنَّ إطارَ الأيقونَةِ أصبحَ يتألَّفُ من خطوطٍ مستطيلَةٍ ذات أطرافٍ مستديرَةٍ مطليَّةٍ بالأحمرِ والأخضرِ ومزيَّنَةٍ بأوراقِ شَجَرٍ مُذَهَّبَةٍ مرسومَةٍ على

---

[206] عجميان، سيلفيا: عن الأيقونة، **مجلة النقطة**، العدد7، خريف1996، ص65.
[207] سرسق،نقولا: **أيقونات ملكية**، ص 67.

الحاشيةِ، وهي بصورةٍ عامَّةٍ تَتَّبِعُ فَنَّ الزَّخْرَفَةِ العربيّ، وتميزَّتْ الأيقوناتُ الملكيَّةُ بمواضيعِهَا المُحَبَبَّةِ إلى قلبِ الرسَّامينَ والمؤمنينَ معاً، وهي على سبيلِ المثالِ لا الحصرِ الأيقوناتُ المُحَبَبَّةُ بالنسبَةِ للتقاليدِ المَحَليَّةِ مثل أيقوناتِ القدّيسين الفرسان (كالقدّيس جاورجيوس والقديس ديميتريوس)، كما مالَ الذَّوقُ المَحَليّ إلى المواضيعِ الغنيَّةِ بالتَّفاصيلِ والتي تتطلَّبُ زخارِفَ عظيمَةً مثلَ أيقونَةِ "المسيح ملك الملوك"، كما جَذَبَتْ الانتباه الايقوناتُ ذاتُ الطابِعِ القَصَصِيّ المُتَماشي مع الأُسلوبِ الرِّوائيّ في أدبِ الشَّرقِ، أمَّا فيما يَخُصُّ ظاهِرَةِ الكتابَةِ فَقَدْ غَطَّتِ الكتاباتُ الكثيرةُ التَّفْصِيلِ الأيقوناتِ الملكيَّةِ وخلال القرنين (18–19)م، بدأت تَدْخُلُ في حُريَّةِ رساميّ الأيقوناتِ في مَنطَقَةِ الشَّرقِ الأدنى العناصِرُ الكاثوليكيَّةُ كما ظَهَرَتْ تأثيراتٌ فنيَّةٌ غربيَّة، إذْ لَمْ يَعُدْ استخدامُ الألوانِ في رسمِ الأيقوناتِ عندَ مصوريّ القرن (19)م مطابِقاً للتَّقْليدِ الإيقونوغرافيّ أو حتّى لطبيعَةِ الواقِعِ، حيثُ ظَهَرَ الحِصانُ بِلَونٍ قُرْمُزِيّ في كُلٍّ من أيقونَةِ "القدّيس إليان الحمصي" وأيقونة القدّيس بهنام" وأيقونة "القدّيس ديميتريوس" الموجودَةِ في العديدِ من الكنائِسِ السُّوريَّةِ.[208]

وينقَسِمُ فَنُّ الأيقونَةِ المَلَكِيَّةِ إلى مَدرَستَيْنِ هُما المَدرسَةُ الحَلَبِيَّةُ و المدرسَةُ المقْدِسيَّةِ، وإلى مَرْكَزَيْنِ فَنِّيينِ هُما مَركَزُ حِمْص ومركَزُ دمشقَ لِفَنِّ الأيقونَة.

مدارِسُ الأيقونَةِ الأنطاكِيَّةِ ومراكِزُها :

- مدرسَةُ حلَب:

انطلَقَ الفَنُّ الملَكِيُّ في القرونِ الحديثَةِ من عائِلَةِ "المُصَوِّر" المسيحيَّةِ الحلبيَّةِ، وعلى يدهِمْ تَشَكَّلَتْ المدرسَةُ الحلبيَّةُ التي نَشَأَتْ على الأرجَحِ في زَمَنِ البطريرك مكاريوس الثَّالِث المعروف بالزَّعيم، وهي أقدَمُ وأشهَرُ مدرسَةٍ إيقونوغرافيَّةٍ في سوريّة، كما أنَّها من أهمِّ المدارِسِ فَنَّاً وإنتاجَاً وانتشاراً ورواجاً، وقد استمَّرَ فَنُّهَا منذُ مُنتَصَفِ القرنِ(17) إلى أواخِرِ القرنِ (18)م.

---

[208] أثناسيو، متري هاجي– خيّاطة، سمير أنطوان: **أيقونات دمشق**، موسوعة الأيقونات السوريّة، دمشق، سوريا 2002، 35، 36.

إذْ كانَتْ خلالَ القرنِ (18)م المركزَ الفنيَّ الوحيدَ والهام مُشَكِلَّةً بذلِكَ أبرَزَ المدارِسَ التي ظَهَرَتْ في إنطاكيةَ وأشَدَّها تأثيراً، إذّ تُمثِّل أيقوناتُهَا أروعَ أعمالِ الفَنِّ الأنطاكيِّ القديم. وأهميَّتُهَا لاتتوقَّفُ عن إعادَتَها لِنِتَاجٍ مُسْتَنْفَدٍ سابِقَاً بَلْ عن ابتكارِ أمينٍ ومجَدَّدٍ يُثْبِتُ التَّقليدَ الموروثَ ويُحْييه، ومَشْغَلُ هذهِ المدرسَةِ كان قائِماً في حلَب.[209]
تَجَلَّى فيها الطابِعُ الشَّرقيُّ حيثُ عَبَّروا عن عاداتِ البِلادِ وأذواقِهَا وخاصَةً في تصويرِ الثِّيابِ المُزَخْرَفَةِ، حيثُ اشتُهِروا بالزُّخْرُفِ المُكَثَّفِ الموروثِ عن التَّقْليدِ العربيّ، كما امتازَتْ أيقوناتُهُمْ بالإطاراتِ الحمراءِ والخضراءِ المُزَخْرَفَةِ، أمّا فَضْلُ استمرارِهَا وازدهارِهَا فمرتَبِطٌ إرتباطَاً وثيقاً بأفرادِ أُسرَةِ (المُصَوِّرِ) هذا اللَّقَبُ الذي أصبَحَ كنيَةً حَمَلَها كلٌّ مِنَ (الأبِ رائدِ هذه المدرسةِ الخوري يوسف المُصَوِّرِ وابنِهِ نعمة المصوّر الحلبيّ إلى الحفيدِ حنانيا فإلى الحفيد الأصغر جرجس)[210]، أمّا عن أهمِّ رسامِيّ هذهِ المدرسَةِ فهم:

• **الخوري يوسفُ المُصَوِّرِ الحلبيّ "القرن(16)م-(1667/1660)**: هو أوَّلُ مُصَوِّرِ أيقوناتٍ عربيّ سوريّ معروفٍ، ومؤسِّسُ المدرسَةِ الإيقونوغرافيَّةِ الملكيَّةِ في حلَب، ارتَبَطَ أُسلوُبه بالتَّقليدِ البيزنطيّ، فصوَّرَ أيقوناتٍ على الخَشَبِ، وزَيَّنَ بالمُنمنماتِ الإنجيلَ الذي نَسَخَهُ بنصِّهِ العربيّ برسومٍ تُمَثِّلُ الإنجيليَّيَن ومشاهِدَ من العَهْدِ الجديد.

• **القسُّ نعمة الله المصوِّر "أواخر القرن (17)م حتى منتصف القرن(18)م"**: هو ابنُ الخوري يوسُف، تابَعَ عمَلَ أبيهِ وكانَ أوَّلَ من كَتَبَ بشكلٍ واسعٍ النُّصوصَ التَّوضيحيَّةَ على الأيقونَةِ باللُّغَةِ العَربيَّةِ، كما تَميَّزَتْ أيقوناتُهُ بذَوقٍ رَفيعٍ وزخرَفَةٍ مُتْرَفَةٍ وامتازَ أُسلوبُهُ بِبراعَةٍ في الرَسمِ والدِّقَةِ وصفاءٍ في الألوانِ، والعذوبّةِ في جوهِ الأشخاصِ ورشاقّةِ حركاتِهِمْ .

---

[209] سرسق،نقولا: **أيقونات ملكية**، مرجع سابق، ص 50.

[210] عجميان، سيلفيا: عن الأيقونة، **مجلة النقطة**، مرجع سابق،ص63.

• **حنانِيا المُصَوِّر القرن(18):** هو ابنُ القَسِّ نعمة الله وحفيدُ الخوري يوسُف، عَمِلَ مع أبيه ثم كانَ لهُ أُسلوبُهُ الخاصّ الذي تَمَيَّزَ بِجُرْأَةِ الخَطِّ وعُنْفِ الحَركاتِ وتَحْجيمِ الأشكالِ، ومِنَ المُرَّجَح أنَّهُ كانَ متأثِّراً بإسلوبِ المدرسَةِ الكريتيَّةِ، واعتُبِرَ "مايكل انجلو" المدرسَةِ الحَلَبيَّةِ.

• **الشمَّاسُ جرجس المُصَوِّرِ (أواسط النصف الثاني من القرن 18):** هو ابنُ حنانيا وحفيدُ نعمة الله، تابعَ أعمالَ والدِهِ مُتَأَثِّراً به وفي نفسِ الوقتِ حاوَلَ العودَةَ إلى أُسلوبِ جَدِّهِ نعمة المصوِّر، ومعه ينتهي رسميّاً تاريخُ مدرسَةِ حلَب.
وهناكَ فنَّانونَ حلبيّونَ آخرون منهم موسى بن أسطفان الحلبي و شكرالله بن يواكيم الحلبيّ وميخائيل الحموي[211]

- مدرسَةُ القدس:

تَنتمي هذهِ المدرسَةُ لبطريركيَّةِ أنطاكيَة ويعودُ تاريخُهَاْ إلى القرن (19)م، ومصوِّروها غزيرو الإنتاج، استُدْعُوا للإقامَةِ في البلادِ السّوريَّةِ لتزيينِ كنائِسِهَاْ، لذا نَجِدُ أنَّ مُعظَمَ الأيقوناتِ الموجودةِ في دمشقَ هي من أُسلوبِهِمْ، حيثُ أنَّ العلاقاتَ بين دمشقَ والأراضي المقدسّةِ قديمةٌ جداً، وترقى إلى القرونِ المسيحيَّةِ الأولى وذلك عن طريقِ الحَجِّ إلى المُقَدَّسّاتِ في فلسطينَ، ولاحقاً بانتماءِ دمشقيَّينَ إلى ديرِ القديسِ سابا قربَ بيتِ لَحم ومنهم القدّيس يوحنّا الدِّمَشقيّ، وعِنْدَمَا حَصَلَتْ فِتْنَةُ عام (1860)م التي كانت من أكبَرِ الفِتَنْ الطائفيَّةِ في دمشقَ خصوصاً، وبلادِ الشامِ عموماً بما خَلَّفَتْهُ من خسائِرَ بشريَّةٍ وماديَّةٍ كبيرةٍ، كان أنّ هبَّ المصوِّرونَ المَقْدِسيّونَ إلى دمشقَ لِتَقديمِ خدماتِهِمْ الفنيَّةِ وتزيينِ الكنائِسِ من جديد.[212]
اتَبَّعَ المُصَوِّرونَ المُنتَمونَ لمدرسَةِ القِدْسِ في أُسلوبِهم الواقعيَّةِ المُتأثِّرَة إلى حَدٍ كبيرٍ باللّوحاتِ الدّينيَّةِ الغربيَّةِ التي كانَتْ تُجلَبُ إلى الأراضي المقدَّسَةِ[213]، وتميَّزَت أيقوناتُهُم بِشَكْلٍ عامٍّ

---

[211] زيّات،الياس: **الكتابة والصورة في المخطوطات والأيقونات السورية**، مقدّمة نشرة حول معرض الأيقونة السوريّة الأول، في مكتبة الأسد، دمشق 20-1987/10/30 .

[212] أثناسيو، متري هاجي- خيّاطة، سمير أنطوان: **أيقونات دمشق**، موسوعة الأيقونات السوريّة، 2002، ص28.

[213] Immerzeel, Mat: Syrian icons, "*collection Antoine Touma*", Leiden, 1997, p; 70, 71.

بالتَّقارُبِ والتَّشَابُهِ وبغزارَةٍ شِبْهَ آليَّةٍ، أمَّا يَدُهُمْ فَتُعْرَفْ بِبَراءَةِ الشَّخصيّاتِ الصبيانيَّةِ والوجوهِ الممتَلِئَةِ والأليفَةِ والأعيُنُ الكبيرَةِ المستديرَةِ وبالألوانِ الزَّاهيَةِ التي تضعُهَا ضرباتُ ريشَةٍ عريضَةٍ خطوطُها حُرَّةٌ وعفويَّةٌ، ولقد برَزَ من هذه المدرسَةِ رسّامونَ مُبْدِعُوْنَ أمثال:
ميخائيل مهنّا القُدْسيّ ويوحنّا صليبا القدسيّ ونقولا تيودورس القُدْسيّ، الّذين كانوا يعملونَ معاً بطريقَةٍ متجانِسَةٍ وأيقوناتُهُمْ كانَتْ متشابِهةٍ معَ بَعْضِ الاختلافِ البسيطِ، ولابُدَّ من أنَّه كانَ لديهم مُحْتَرَفٌ خاصٌّ والدليلُ على ذلِكَ أنَّهُمْ كانوا يرسمونَ أكثرَ من عشرينَ نسخةٍ للأيقونَةِ الواحدة.[214]

أمَّا عن أهمِّ رسَّامي هذه المدرسَةِ فهم:

•**عيسى القُدسِيّ القرن(18)م:** له أيقونَةُ "القدّيس باسيليوس الكبير" في مطرانيَّةِ الرّومِ الأرثوذكس بحماة

•**جرجس القدسيّ القرن(19)م:** أيقوناتُهُ قليلةٌ بالنسبَةِ لغيرِهِ، تأثَّرَ كثيراً بمخائيل الكريتي، فرَسَمَ نُسَخَاً من أيقونَتَيّ "السيَّدَةِ على العرش" و"السيّد على العرش" التي كان قد صوَّرهُما ميخائيلُ الكريتي عام(1815)م موجودتان الآن في كنيسَةِ القدّيس نيقولاوس للرّوم الأرثوذكس في طرابلس[215]

•**إسحق نقولا الأورشليميّ القرن(19)م:** له في مجموعَةِ أنطوان توما للأيقونات ثلاثُ أيقوناتٍ للسيَّد المسيح موقَّعَةً ومؤرَّخَة سنة (1863) م

•**القسّ يعقوب البرامكي القرن(19)م:** له أيقونَةُ "القدّيس جاورجيوس" في الكاتدرائيَّةِ المريميَّةِ في دمشق، وهذه الأيقوناتُ موقّعَةٌ باسمِه ولكنَّها ليسَتْ مؤرَّخة.

• **إبراهيم أبسطولي مهنّا القدسي القرن(19)م:** ومن أعمالِهِ أذكُرُ الأيقونتان الصغيرتان في الكاتدرائيّةِ المريميَّةِ " القديس نيقولاوس" و "رقاد السيدة" موقَّعتان ومؤرَّختان عام (1882)م.

---

[214] Agemian, silvia: *Introduction a l'étude des icônes melkites, in* 'Icônes Melkites', Musée Sursock, Beyrouth,1969, p;65.

[215] أثناسيو، متري هاجي– خيّاطة، سمير أنطوان: **أيقونات دمشق**، موسوعة الأيقونات السوريّة، 2002، ص29.

• **ميخائيل مهنّا القدسي القرن(19)م:** عَمِلَ هذا المُصوِّر بطريقتَينِ مختلفَتَيْنِ بحسَبِ ماتطلبُهُ الكنيسَةُ، حيث يصنَعُ لبعضِ الكنائِسِ ذاتِ الأهميَّةِ الكبرى أيقوناتٍ مذهَّبَةٍ ذاتَ ألوانٍ مُنَسَّقَةٍ وزخرفاتٍ مُتْقَنَةٍ، أمّا للكنائِسِ المتواضِعَةِ والبيوتِ فهناك نَمَطٌ آخرُ مِنَ الأيقوناتِ يَسْتَخْدِمُ فيها الهالاتِ الصفراءَ بدلاً من المذهَّبَةِ والزَّخارِفَ الزرقاءَ والخضراءَ ويُزَخْرِفُ بحريَّةٍ بواسِطَةِ الرّيشة، وقد تميزَّتْ هذه الأيقوناتُ عن تلك بحيويتِّها وطراوتِها، لكنَّهُ في كلتي الحالتين حافَظَ على سذَاجَتِهِ وأسلُوبِهِ حتَّى حينَ يَنْقُلُ عن أعمالِ ميخائيل الكريتي، ومن الأيقوناتِ المنسوبَةِ إليه أذكُرُ أيقوناتِ"القديس جاورجيوس"، "السيدة" و"القدّيس أنطونيوس" في كاتدرائيَّةِ الرُّومِ الكاثوليك بحارة الزيتون.

• **يوحنّا صليبا القدسيّ القرن(19)م:** مُصَوِّرٌ شهيرٌ وغزيرُ الإنتاج، له في دمشقَ أعمالٌ كثيرةٌ وأيقوناتُهُ موقَّعَةٌ في الفتراتِ بينَ(1867–1879)م، حيث يبدو أنّه عَمَلَ في دمشق طوال تلكَ الفترة، من أعمالِهِ الأيقونَةُ الكبيرةُ الموجودَةُ في الكاتدرائيَّةِ المريميَّةِ "مديح السيدة" موقَّعَةٌ ومؤرَّخَة عام (1870)م.

• **نقولا ثيودوري القدسيّ القرن(19)م:** مصوِّرٌ غزيرُ الإنتاجِ، تأثَّر بميخائيل الكريتي، له في الكنيسةِ المريميَّةِ أربعُ أيقوناتٍ كبيرةٍ وموقَعَةٍ ومؤرَّخَةٍ سنة (1867)م.

والجديرُ بالذِّكْرِ أنّ أيقوناتِ يوحنَّا صليبا كان من الصَّعْبِ تميزّها عن أيقوناتِ ميخائيل مهنَّا وعلى العكس من ذلك كانت أيقوناتُ نقولا تيودورس إذ كانَ من اليُسْرِ التَّعرُّفُ على أُسلوبِهِ، فالوجوهُ عندهُ تخِّففُ من استدارَتِهَاْ والنَّظْرَةُ تبدو حالِمَة، كما أنَّ المقدسيينَ الثلاثَةَ تدخُلُ رسومُهُمْ في فئةِ الفنِّ الشَّعبيّ التي تتَّسِمُ بِصدْقٍ وعفويَّةٍ أكثرَ من الأيقوناتِ الملكيَّةِ وذلكَ لأنَّها رَسَمَتْ للشَّعْبِ عن عاداتِهِ وتطلُّعاتِهِ.[216]

وهناك العديدُ من المصوِّرين المنفردين الذين تميّزوا بأساليبَ فردية خاصَّة ومنهم: سلفستروس، حنّا القدسي، الياس بن نقولا فخر، بطرس عجيمي، المعلم نصر أنكلاشا، بارثينوس[217]

كما انبَثَقَ عن مدارسِ الفَنِّ الملكيّ فرعان واحدٌ في دمشقَ والثّاني في حمص وكانَتْ بمثابَةِ مراكزَ أكثرَ منها مدارسَ بالمعنى الحصريّ والكامل لمحتوى هذا المصطلح وهي:

---

[216] سرسق، نقولا: **الأيقونة الملكية**، منشورات متحف سرسق، بيروت 1969 ، ص66.

[217] سرسق، نقولا: **أيقونات ملكية**، مرجع سابق، ص185.

1: مركزُ دمشقَ: امتَّدَ نشاطُ هذا المركزِ من القرن (18-19)م وانتمى إليها:

- ميخائيلُ الدمشقيّ
- كيرلُّسُ الدمشقيّ
- يوسُف ابن الخوري ميخائيل إليان
- ميخائيلُ ابن نعمة إليان الدمشقيّ
- قيصرُ مسدية
- يوسُف بن جبران صيدَح الدِّمشقيّ
- يوسف صروّف الدمشقيّ
- عبد الله الشّامي.

2: مركز حمص:

تأسَّسَ هذا المُحْتَرَفُ الإيقونوغرافيُّ خلالَ القرن(19)م، لمَعَ من خلالِهِ العديدُ من الفنانيّن مثل:

- نعمة ناصر الحمصي
- إبراهيم بن نعمة ناصر حمصي
- جرجس/جرجي المصوِّر الحمصي

إضافةً إلى مصوِّرينَ حمصيّين مجهولينَ قدّموا أعمالاً فنيَّةً مميَّزَةً ولكنَّهم لم يعرِّفوا بأسمائهم.[218]

ونلاحِظُ من خلالِ **مقارَنَةِ** أغلبيَّةِ أعمالِ رساميِّ القرن (19)م وخاصةً بطرس العجيمي ونعمة ناصر الحمصيّ والمقدسيّين الثلاثة، أنّها اتَّخَذَتْ نَمَطاً جديداً ومتمِّيزاً يدخُلُ في فئةِ **الفنّ الشَّعبيّ**، وهذه الأيقوناتُ الشَّعبيَّةِ هي الجزءُ الأكثرُ صِدْقاً من الأيقوناتِ الملكيَّةِ خلالَ القرن (19)م، وذلك لأنَّها تخلَّصَتْ من كُلِّ صرامَةٍ فنيَّةٍ وعقائِديَّةٍ وأظهَرَتِ الصِّفاتُ الشعبيَّةُ برؤيَتِهاْ وتَطَلُّعَاتِهَا وعاداتِهَا وروحِهَا المَرِحَة فهي رُسِمَتْ للشَّعْبِ من قِبَلِ فنَّانينَ همُ جزءٌ من هذا الشَّعْب.[219]

---

[218] أثناسيو، متري هاجي- خيّاطة،سمير أنطوان: **أيقونات دمشق**، موسوعة الأيقونات السوريّة، 2002، ص27.

[219] Agemian,silvia:Introduction a l'étude des icônes melkites in *"Icônes Melkites"*, Musée Sursock,p;66

فقد شَكَّلَتْ هذه الأيقوناتُ الشَّعبيَّةُ وثائِقَ عَبَّرَتْ عن عَقليَّةِ العصرِ وظُرُوْفِ البلادِ التَّاريخيَّةِ، لِنَرَى في هذهِ الأيقوناتِ رموزاً تثيرُ الانتباه فمثلاً نَجِدُ على سَرْجِ حصانِ القدّيس إليان رَسْمَ هلالٍ ونَجْمَةِ العثمانين، كما نَجِدُ أن مشاهداً كانَتْ توجَدُ في تراثِ الأيقونَةِ قد مُحِيَتْ، كما استخدموا أشكالاً مبسَّطَةً رمزيَّةً قد تبرُزُ من خلالِ ضَرْبَتَيّ ريشةٍ، بالإضافَةِ إلى استخدامِ المُلوّناتِ دونَ الاهتمام بواقعيَّتِها.[220]

وبالنَّتيجَةِ نجدُ أنَّ هذا الفَنَّ قد شَكَّلَ تسويَةً مابينَ تَقْليدِ التَّصاويرِ الدينيَّةِ البيزَنطيَّةِ والتَّصاويرِ الحَديثَةِ لبلدانِ الغَربِ وخاصَّةً الإيطاليَّةِ منها، فالرَّسامونَ الأنطاكيّونَ بالرُّغمِ من التأثيراتِ والضُّغوطِ نجحوا في إيجادِ فَنٍّ شَخصيٍّ سحابَةَ قرنين من الزَّمَنِ لدرجةٍ أصبَحَ لها مكانٌ محفوظٌ أبداً في تاريخِ الفَنِّ الأيقونيِّ السوّريّ، إذ أنَّهُ بعد القرن(19)م بدأَتِ الأيقوناتُ تفقُدُ عُنْصُرَ الجمالِ والرّوحَانيَّةِ فيها فأصبحَتْ أغلبُ هذهِ الأيقوناتِ عبارَةً عن إنتاجٍ مصنوعٍ على عَجَلٍ ينمُّ عن تَعَبِ المصوّرينَ وتَلبيةِ حاجاتِ أصحابِ الطَّلَباتِ، إذ استَمَّرَ تصويرُ الأيقوناتِ لأنَها ضروريَّةٌ لتزيينِ الكنائسِ لكنَّ اليقينَ بالمَهَمَّةِ قد زالَ بعضَ الشيءِ وانطَفَأَتْ موهِبَةُ الإبداعِ لدى الكثيرينَ، كما أصبَحَ بعدَ ذلكَ بالإمكانِ الحصولُ على الأيقوناتِ أينما كانَ وبثمنٍ بخسٍ وهذا مايُفَسِّرُ فقدانَ التَّجانُسِ في عَدَدٍ من الكنائسِ المحَليَّةِ، لكنْ طبعاً هذا باستثناءِ عَدَدٍ من أساتِذَةِ الفنِّ الذين يشكلُّونَ بأعمالِهِم بصمَةً مميَّزَةً في الفنِّ الأيقونيّ سيتوقَّفُ يَوماً عندها التاريخُ بتقدير.

وهكذا فالأيقونَةُ السّوريَّةُ تَضَمَّنَتْ ميّزاتٍ عامَّةً مُشْتَرَكَةً تَجْمَعُ بينها وبين سواها من الأيقوناتِ التي تنتمي إلى مدارِسَ مختلفة، لكنَّها تميَّزَتْ عنهم بسماتٍ خاصَّةٍ ضِمْنَ عصورٍ محدَّدَةٍ عَبَرَّوا من خلالِ أيقوناتِهِم عن التَّطُّورِ الرُّوحيّ لِلشَّرْقِ المسيحيّ، ابتداءً من القدّيسين الذين يُطِلُّونَ علينا بوجوهٍ مألوفَةٍ سمراءَ مماثِلَةٍ لمواطِنِيهم، إضافَةً للمشاهِدِ والملابِسِ المُستَمِدَّةِ من البيئَةِ السّوريَّةِ، والزخرفَةِ الجديدةِ المصبوغَةِ بروحِ الشَّرْقِ، إذ كان على فنَّانِ الأيقونَةِ السّوريّ أنّ لايتجاوَزَ العشرينَ لوناً، التي كانَ لها دلَالاتٌ يتقُنها ببراعَةٍ، أمَّا التِقنيَّةِ فهي ثابِتَةٌ ومحافِظَةٌ على التَّقْليدِ الكنسيّ.

---

[220] Agemian.silvia: Introduction a l'étude des icônes melkites in "*Icônes Melkites*", p; 67

وتنتشِرُ هذه الأيقونَاتُ في الكنائسِ والأديارِ التَّابِعَةِ لطائفَةِ الرُّومِ الأرثوذكسِ والرُّومِ الكاثوليك، في كُلٍّ من دمشقَ العاصمةِ وبقيَّةِ المُدنِ السّوريَّةِ، كما كان لهذهِ الأيقوناتِ أهميَّةٌ خاصَّةٌ ومميَّزَةٌ لدى المسيحيِّينَ السّوريِّينَ حتّى أنّ بعضَ العائلاتِ السّوريَّةِ تحتَفِظُ بأيقوناتٍ أثريَّةٍ تعودُ للقرونِ الثَّلاثَةِ الماضيَّةِ وتنالُ لديهم حُرْمَةً خاصَّةً وتقديساً، إذ تفتَخِرُ العائلاتُ التي تقتنيهَا بامتلاكِهَا وتعتبرُهَا كنوزاً لاتُقَدَّرُ بثمنٍ وتتوارَثُهَا عَبْرَ الأجيالِ، لكنْ للأسَفِ مُعْظَمُهَا أصبحَتِ اليومَ عاتِمَةَ اللَّونِ نتيجَةَ إشعالِ الشُّموعِ أمامَهَا وتبخِيْرِها.

ومن حُسْنِ الحظِّ حِرْص بلدي سورية على هذه الثروة الوطنيَّةِ التي لاتُقَدَّرُ بثمنٍ، من حيثُ أنَّها تُمَثِّلُ ذاكِرَةُ أبنائِهَا المسيحيّينَ وعقيدَتَهُمْ، إضافَةً إلى أهميَّتِهَا الفنيَّةِ لتراثِ هذا الوطَنِ، لذلك حَرَصَتِ الدَّولَةُ السّوريَّةُ ممثَّلَةً بوزارةِ الثَّقافَةِ بإشرافِ مُخْتَصينَ على توثِيقِهَا.

حيث تمَّ توثيقُ مُعْظَمِ الأيقوناتِ الأثريَّةِ الموجودَةِ في الكنائسِ والأديرةِ لدى المديريَّةِ العامَّةِ للآثارِ والمتاحِفِ بهدَفِ حمايتِهَا من السَّرِقَةِ وعمليَّاتِ التَّهريبِ إلى خارجِ القُطْرِ التي عانَتْ منها الأيقوناتُ خلالَ السنواتِ الماضِيَةِ وذلك للحفاظِ عليها من التَّلَفِ باعتبارِهَا ثروة وطنيَّةٌ وبهدَفِ استرجاعِ ماسَبَقَ وبيعَ أو سُرِقَ، هذا بالإضافَةِ إلى الاهتمامِ في هذا الفنِّ عِبْرَ إقامَةِ معارض محليَّةٍ وعالميَّةً للتَّعريفِ بهذا الإرثِ الموجودِ في بلادنا، حيث أُقيمَ مَعرضَانِ للأيقونَةِ السّوريَّةِ كان **الأوَّل** عام (1987)م، وفيه تمَّ جمْعُ الأيقوناتِ من مُعظَمِ أرجاءِ القُطْرِ وكنائِسِهِ وأديرَتِهِ، وتمَّ عرضُهَا في مكتبَةِ الأسدِ بدمشق بالإشتراك مع فعاليّات ثقافيّة.

أمّا المعرضُ **الثاني** فكان بمناسَبَةِ بدايَةِ الألفيَّةِ الثَّالثة وأُقيمَ في كَلٍ من متحَفَيّ دمشقَ وحلَب الوطنيَّينْ خلالَ الأعوام (1999-2000).

كما تمَّ التَّعريفُ بهذهِ الأيقوناتِ أثناءِ احتفاليَّةِ دمشقَ عاصِمَةُ الثَّقافَةِ العربيَّةِ بمعرضٍ ضمَّ إلى الأيقوناتِ مخطوطاتٍ تاريخيَّةٍ هامَّةٍ أيضاً شَهِدَتْ حُضوراً وطنيّاً عربيّاً وعالميّاً.

ولم يتوقَّفِ الأمرُ عندَ المعارضِ الوطنيَّةِ بل شاركَتْ الأيقونَةُ السّوريَّةُ بمشارَكَةِ المديريَّةِ العامَّةِ للآثارِ والمتاحِفِ إلى جانِبِ أيقوناتٍ من لبنانَ في معرِضِ الأيقونَةِ الملكيَّةِ في مُتْحَفِ فرانكفورت بألمانيا وذلك بتاريخ (2002/11/23) بالإضافَةِ إلى مشاركَتِهَا في مَعْرِضِ الإيقونَةِ الملكيَّةِ في مَعْهَدِ العالمِ العربيِّ بباريس فرنسا (آذار-آب2003).[221]

---

[221] أثناسيو، متري هاجي، خيّاطة، سمير أنطوان: **أيقونات دمشق**، موسوعة الأيقونات السوريّة، ص:39-40.

وهكذا نجدُ أنّ **الأيقونَّةَ الأنطاكيَّةَ السوريَّةَ** استطاعَتْ أن تَحْتَلَّ بأعمالِهَاْ مكانَةَ الشَّرَفِ في تاريخِ الفَنِّ المابَعْدِ البيزنطيِّ إذا صَحَّ التَّعبيرُ، فقد عَبَّرَتْ من خلالِ خطوطِها الممَّيَزَةِ عن ابتكارٍ أمينٍ ومجدَّدٍ يُغْني التَّقْلْيدَ الموروثَ ويُحْييهِ، إذْ ظَلَّتْ متمَسِّكَةً بالصَّرامَةِ أكثرَ من الأيقونَةِ البيزنطيَّةِ، فلم تتأَثَرْ على الإطلاقِ بالفنونِ الحديثَةِ، حيثُ تابَعَتْ مسيرَتَها في سِياقٍ شِبْهَ مُوَحَّدٍ رمزيٍّ وعميقٍ، ولعلَّ عَدَمَ اهتمامِ هذا الفَنِّ بالجماليَّةِ هو السَّبَبُ في عَدَمِ انتشارِهِ على نطاقٍ واسِعٍ من العالَم وعودَةِ السَّيْطَرَةِ للفَنِّ البيزنطيّ، واليوم نرى الأيقونَةَ السّوريَّةَ منتَشِرَةً في سوريّة بأنواعِهَا المُختَلِفَة (الخشبيّةِ، الجداريَّةِ، الفسيفسائيَّةِ، المعدنيَّةِ وعلى المخطوطاتِ والأقمشةِ) تُزَيِّنُ متاحِفَ القطرِ العربيّ السّوريّ ومكتباتِهِ الوطنيَّةِ والمتاحِف العالميِّة.

الفصل الثالث

دراسة الأيقونات في مدينة طرطوس ومنطقتها

المدخل الجغرافي-التاريخي لأيقونات مدينة طرطوس ومنطقتها:

لقد تَعَرَّفَتْ **مدينةُ طرطوس** بمناطِقَهْا على هذا الفَنَّ الكنسيّ الذي دَخَلَ كنائِسَهَا وأديرتَهَا وبيوتَها منذُ زَمَنٍ بعيدٍ، وعلى الرَّغْمِ من عَدَمِ نشوءِ مدرسَةٍ مُختصَّةٍ برسْمِ الأيقوناتِ في هذه المنطقةِ ومن بساطَةِ الإرثِ الأيقونيّ الذي تَحْتَضِنُهُ، إلاّ أنَّهُ موجودٌ ولكنْ لَمْ يحظَ بعدُ بحقِّهِ من الدِّراسَةِ، لذا هو بحاجةٍ لإخراجِهِ إلى النُّور، وذلك من خلالِ تسليطِ الضَّوءِ على الأيقوناتِ الموجودَةِ على أرض هذه المنطقةِ من خلالِ توثيقِها ودراسَتِها وتصنيفِهَا ضِمْنَ مواقِعِهَا ولأوَّلِ مَرَّةٍ، وذلك بهدفِ حمايَتِهَا من التَّلَفِ والمحافَظَةِ على وجودِها كإرثٍ ثقافيّ لهذه المنطَقَةِ من بلادِنَا واستخلاصِ هويَّةِ هذه الأيقوناتِ وأهميتِهَا وهنا يكمُنُ هَدَفُ البحث.

وفي محافَظَةِ طرطوس تتوزَّعُ المناطِقَ الجغرافيَّةُ التي مازالت تحوي على الأيقوناتِ الشَّرقيَّةِ وفق أبرشيَّتَيْن*، هما أبرشيَّةُ عكّار وتوابعها و أبرشيَّةُ اللاّذقية.

فبعد انتشارِ المسيحيَّةِ في المنطَقَةِ رُسِمَتْ حدودُ كنيسَةِ أنطاكيّةَ واسقفيَّاتِها بحدودَهَا وصلاحيَّاتِ أساقفَتِها وكانَتْ متروبوليتيَّةِ صور تضمُّ ثلاثَ عَشْرَةَ أسقفيّة من بينها أسقفيَّةُ عرقة- أسقفية أرواد- أسقفيَّةُ طرطوس وأسقفيَّةُ صارفتا "صافيتا"[222]، ووردت أيضاً أبرشيَّاتُ (أرثوسية والجوثية وحصن الأكراد وعكار) هذه الأسقفيَّاتُ شكلَّتْ في القرن الخامسِ عشرَ (أبرشية عكَّار وتوابعها)، وهذه الأسقفيَّاتُ هي:

1- أسقفيَّةُ عرقة: وتمتد من نهر الذهب إلى نهر سوسركسيّة.[223]

2- أسقفيَّةُ أرواد: جزيرة-مدينَةٌ مزدهِرَةٌ على ساحلِ البحر تناوَبَ عليها العديدُ من الأساقِفَةِ كما وَرَدَ سابقاً

3- أسقفيَّةُ طرطوس: وتمتَّدُ حدودُ أسقفيَّتِهَاْ من نهرِ السوسيّة حتّى نهر مرقيّة وتناوَبَ عليها أيضاً العديدُ من الأساقِفَةِ تمَّ ذِكْرُهُمْ سابقاً.

---

[222] بابادوبولس، خريسوستمس:**"تاريخ كنيسة أنطاكية**، ت: الأسقف استفانس حداد، منشورات النور، لبنان 1984، ص69

[223] بابادوبولس، خريسوستمس: " **تاريخ كنيسة أنطاكية**، ص651

4- أسقفيَّةُ الحصن: تُعرَفُ أيضاً بِحِصْنِ الأكراد، إذ ذُكِرَتْ كمايلي "أبرشيَّةُ عكّار وصافيتا وحصنِ الأكراد"، ويقعُ في هذهِ المنطقةِ ديرِ القدّيس جاورجيوس الذي يعودُ تاريخُهُ للقرنِ الخامِسِ للميلاد.

5- أسقفيّةُ أرثوسيّة: تَقَعُ على ضِفَّةِ نهرِ البارِدِ بينَ عَرْقَة وطرابُلسَ على البحرِ، وتبعُدُ مسافةُ (30) ميلاً إلى الجنوبِ من طرطوس، دَخَلَتْهَا المسيحيَّةُ في مَطْلَعِ القرن الثالث الميلاديّ، وعُرِفَتْ كإحدى الأُسقفيَّاتِ القديمَةِ التي تتألف منها أبرشيَّةُ عكّار وتوابِعُها، وظَلَّت المدينَةُ آهِلَةً حتّى القرن (12)م، إذ تَعَرَّضَتْ بعدَ ذلكَ للدمارِ لِتُصْبِحَ مُجَّرَدَ آثارٍ دارِسة .

6-أسقفيّة الجوثيّة: لم يَرِدْ ذِكْرُهَا في المراجِعِ، لكنَّ العلاَّمَةَ دوسو (R.Dussaud) يرى أنَّها جوسيَّةُ القديمة.[224]

7- أسقفيَّةُ عكّار: أقدَمُ ذِكْرٍ لها في القرن (15)م، ومازالَتِ الأبرشيَّةُ تُعْرَفُ بهذا الإسمِ حتّى يومنا هذا.

8- أسقفيَّةُ صافيتا: وَرَدَتْ أيضاً تحتَ اسم (صارِفْتَا)، امتازَتْ بكنيسَتِها وبُرْجِهَا.

وعن هذه الأسقفيَّاتِ السَّابِقَةِ الذِّكْر تَشَكَّلَتْ فيما بعد مطرانيّةُ عكّار وتوابِعِهَا، إذ بَقِيَتْ هذهِ المطرانيَّةُ حتّى عَهْدِ المماليكِ ولَعِبَتْ دوراً هامَّاً في الحياةِ الكنسيَّةِ أيّامَ الحروبِ الصَّليبيَّةِ.[225]

وعندما دَخَلْت سوريّة تحتَ السيطرَةِ العُثمانيَّةِ, حَدَثَ تَبَدُّلٌ هامٌّ في التَّنْظيمِ الإداريّ الكنسيّ، كي يتوافَقْ مع التَّنْظيمِ الإداريّ للدَّولَةِ، فقد تَمَكَّنَتْ الدولَةُ العثمانيَّةُ من بَسْطِ سيادَتِهَا على الكراسِي الأربع " القسطنطينيَّة، إنطاكية، أورشليم، الإسكندرية"، واختَفَتْ وقْتَهَا أسقفيَّةُ عَرْقَة، لِتَظْهَرَ مطرانيَّةُ عكَّار وتوابِعَها بحدودِهَا الحاليَّة، وفي القرنِ السّادِسِ عشر عَرَفَتْ منطَقَةُ عكَّارَ عَصْرَاً ذَهَبيّاً وفْقَاً لِمَا ذَكَرَ البطريركُ مكاريوس الثّالث بن الزَّعيمِ في مخطوطٍ محفوظٍ في روسيا"[226]، أمّا عن المقَرِّ الرئيسيّ لكرسيّ الأبرشيَّةِ الحاليّ فهو في حَلْبَا- الشيخطابا في الجمهوريَّةِ اللبنانيَّةِ مع مراكز أسقفيَّاتٍ تابعةٍ للمركَزِ الرّئيسيّ هي أسقفياتُ (طرطوس، صافيتا والحصن "مرمريتا").

---

[224] أسعد، الخوري.عيسى: **تاريخ حمص**، مطبعة السلامة، ج1، حمص،1920، ص228.

* الأبرشيّة: هي أصغر وحده في النظام الكنسي وتنتمي إلى منطقة جغرافية محددة يرأسها كنسيّاً الأسقف أو المطران.

[225] اسطفان، نايف ابراهيم: **لمحة في تاريخ أبرشية عكار الأرثوذكسية**، مكتبة السائح، ط1، 1981.

[226] رستم، أسد: **كنيسة مدينة الله أنطاكيا العظمى**، المكتبة البولسية، ج3، لبنان، 1988، ص51.

وتمتَّدُ على أراضي الجمهوريَّةِ السّوريَّةِ (من الحدود اللّبنانيّةِ العريضَةِ و الدّبوسيَّةِ إلى مدينَةِ طرطوسَ بالإضافَةِ إلى القُرى الممتدَّةِ بينها وتتبَعُ لها مدينَةُ صافيتا وقُرَاها وصولاً إلى مشتى الحُلو والجُوَيخات وقرية بيت شباط و قرى وادي النَّصارى).
والجديرُ بالذِّكرِ أنَّ مطرانيَّةَ عكّار وتوابِعَها حاليّاً هي ثاني أكبر أبرشيَّةٍ في عَدَدِ الرَّعايا إذ تَضمّ(102) رعيَّةً على صعيدِ الكرسيّ الأنطاكيّ الأرثوذكسيّ بأكمَلِه بعد أبرشيَّةِ جبلِ لبنان.
أمّا مدينةُ طرطوس ومنطَقَتُها مَوْقِعُ دراسَتِنا، فسنتناوَلُ أيقوناتِ كنائِسِها وفقاً لانتمائِها الجُغرافيّ وليس لِتَبَعِيَّتِهَا الكنسيَّةِ، فهناك العديدُ من الرَّعايا الموجودَةِ ضمنَ محافَظَةِ طرطوس وهي الموجودَةُ شمالي نهر قيس–الحصين تتبَعُ كنسيّاً لأبرشيَّةِ اللاّذقيَّةِ مثل "رعايا السودة والمتن ومناطقها"، ولكنَّها ستَدْخُلُ في نطاقِ دراسَتِنَا التي ستتناوَلُ جميعَ الكنائِسِ التي تَضُمُّ أيقوناتٍ تاريخيَّةٍ بسببِ وجودِها ضمنَ مُحافَظَةِ طرطوس بِدءاً من التي تحوي أَقْدَمَ الأيقوناتِ وهكذا بالتَّتالي، مع الأخذِ بعينِ الاعتبار الكنائِسِ الأثريَّةِ في المنطقة التي لَعِبَتْ دوراً هامّاً في تاريخِهِا مثل كاتدرائيَّةِ سيّدة طرطوس (المتحف) في مدينة طرطوس، وكاتدرائيَّةِ المرقب في قلعة المرقب المتوضِّعَةِ على قِمَّةٍ جبليَّةٍ تُشْرِفُ على طريقِ طرطوس–بانياس، بالإضافةِ إلى كنيسةِ مار ميخائيل (البرج) في مدينة صافيتا.
وانطلاقاً من أهدافِ هذه الدِّراسَةِ، تَمَّ القيامُ بعمليَّةِ مَسْحٍ أثَرِيٍّ لكنائِسِ مدينَةِ طرطوسَ ومناطِقِهَا بهدفِ تسجيلِ هذه الأيقوناتِ التّاريخيَّةِ التَّابِعَةِ لها، والقيامِ بزياراتٍ لهذهِ الكنائس، وقدّ تمَّ التَّوَصُّلُ إلى أنَّ هناكَ عَشْرَ فقط من كنائِسِ هذهِ المنطقَةِ تَضُمُّ أيقوناتٍ هامَّةٍ سنتناولُهَا بدراسَتِنَا بحسبِ أقدميَّةِ الأيقوناتِ الموجودةِ ضِمْنَ المكانِ بدءاً من **الكنائِس الأثريَّةِ** التّالية:

- ♖ كاتدرائيَّةُ سيّدة طرطوس (المُتْحَفَ) القَرْنُ الأوَّلُ الميلاديّ.
- ♖ كاتدرائيَّةُ المَرْقِب (قلعة المرقب) القَرْنُ الثّاني عشر الميلاديّ.

• **أمّا المناطِقُ التي تتوزَّعُ على كنائِسِهَا القديمَةِ الأيقونَاْتُ موضوعُ هذهِ الدِّراسَةِ فهي:**

1: **ناحِيَةُ الصَّفصافَةِ:** ويوجَدُ فيها أربعُ كنائس(كنيسة دير مار الياس الريح، وكلٌّ من كنائِسِ الرِّيحانيَّةِ، عين الزِّبدَةِ والصَّفصَافَةِ) من بينها واحِدَةٌ فقط تَضُمُّ أيقوناتٍ قديمةً وهي كنيسةُ دير مار الياس الريح.

2: **منطَقَةُ صافيتا:** توجَدُ فيها حوالي اثنتانِ وأربعونَ كنيسة، من بينها خَمْسُ كنائِسَ تحوي أيقوناتٍ قديمةً هما كنيستان في مشتى الحلو و كنيسَةٌ في صافيتا وكنيسَةٌ في السيسنيَّة وكنيسة في نَبْعِ كركر.

3: **منطَقَةُ دريكيش:** وفيها كنيسَةٌ واحدَةٌ تحتوي على أيقونَاتٍ قديمَةٍ هي كنيسَةُ بيت شباط الواقعة في قريةِ بيت شباط .

4: **منطقة طرطوس:** وفيها ثلاثُ رعايا وهي: رعيَّةُ السيِّدة وهي الرَّعيَّةُ الأمُّ والأقدَمُ عمراً وفيها فقط توجَدُ الأيقوناتُ القديمَةُ، بالإضافَةِ إلى رعيَّةِ مار الياس و رعيَّةِ القدّيس دانيال العاموديّ، هذا بالاضافةِ إلى كُلٍّ من كنيسَةِ السَّودا وكنيسَةِ متنِ السَّاحِلِ حيثُ توجَدُ فيهما أيقوناتٌ قديمَةٌ، إذ أنَّهما تتبعانِ جغرافيّاً لمحافظَةِ طرطوس ولكنْ كنسيّاً لأبرشيَّةِ اللّاذقيَّةِ، أمَّا باقي الرَّعايا في منطقَةِ طرطوسِ فلاتحوي على أيقوناتٍ قبل بدايةِ القرنِ العشرين وبالتّاليّ لاتدخُلُ في النِّطاقِ المُحَدَّدِ للبَحْثِ وهذه الكنائِسُ هي:

1: كنيسةُ مار ميخائيل (البرج)– صافيتا

2: كنيسةُ الّسيِّدة– السيسنيّة

3: كنيسةُ رقاد السيّدة– السَّودة

4: كنيسةُ القدِّيس يوحنَّا المعمدان– نبعُ كركر

5: كنيسةُ دير مار الياس الرّيح– الصَّفصافة

6: كنيسةُ مار الياس الحيّ– مَشْتَى الحلو

7: كنيسةُ سيِّدَةِ الانتقال– مشتى الحلو

8: كنيسةُ رقاد السيدة– مدينة طرطوس

9: كنيسةُ القدّيس جاورجيوس – بيت شباط

10: كنيسةُ القدّيسين بطرس وبولس– مَتْن السّاحل

وسنبدأُ الدِراسَةَ من كنائِسِ المدينَةِ الأثريَّةِ التي سَطَّرَتْ صفحاتِ تاريخِ المنطقةِ المسيحيّ، تلك الكنائسُ التي يدفَعُنَا الفضولُ حولَ ما كانَتْ عليهِ في الماضي، كم عَرَفَتْ من أمراءِ وملوكِ تلك القرون القديمة، وكم شَهَدَتْ من الحوادثِ الهامَّةِ التي جَرَتْ فيها ومن حولِهَا، والمكانَةِ التي احتلَّتْها في حياةِ لاجئيهَا، أسئلةٌ كثيرةٌ تمرُّ في خواطِرنَاْ، ولكن تبقَى الحقيقَةُ في جُعبَةِ التّاريخِ ويبقى لنا ماذَكَرَهُ الرَّحَالَةُ من العُلَماءِ والمؤرِّخيّن ومؤلَّفاتِهِم، ومن أَهَمِّ هذه الكنائِسِ كانَتْ كاتدرائيَّةُ سيَّدَةِ طرطوس الأثريَّةِ (المُتْحَف)

♖: كاتدرائيَّةُ سيّدَةِ طرطوس – Notre Dame de Tortosa (المُتْحَف) :

اشتُهِرَتْ طرطوسُ بكاتدرائيَّتِهَا الأثريَّةِ الشَّهيرَةِ سيَّدةِ طرطوس (المُتْحَف)، تلك الكاتدرائيَّةِ التي كان لها الدَّورُ الأساسيُّ في تاريخِ المدينَةِ المَسيحيّ، انطلاقاً من مَذْبَحِهَا الذيّ تُحَدِّثُنَا الآخبارُ أنَّهُ قد بُنِيَ على يَدِّ القدّيسِ بُطْرُسَ الرَّسولِ في طريقِهِ من القُدْسِ، لِتَكُوْنَ هذه الكنيسَةُ أقدَّمُ كنيسَةٍ مُكَرَّسَةٍ للسيّدةِ مريمِ العذراء في العالم، ومنها كانَتِ الأيقونَةُ الأولى التي عَرَفَتْهَا أرضُ هذه المدينَةِ كانَتْ للسيَّدةِ العذراء من رَسْمِ الرَّسولِ لوقا الإنجيليّ، إذ أنَّ مسيحيّ السَّاحِلِ يزعُمُوْنَ " أنَّها أوَّلُ كنيسَةٍ مريميَّةٍ بُنيَتْ في العالَمِ والسيَّدَةُ العذراءُ على قَيْدِ الحياةِ وأنَّها ساعَدَت الرّسولَ بطرسَ في بنائها، وكانَ الشَّعْبِ يُكَرِّمُ ضِمْنَ المَعْبَدِ أيقونَةَ السيّدةِ التي رَسَمَهْا القدّيسُ لوقا وهذه الأيقونَةُ أخذَها معهم الصليبيّونَ عندما نَزَحُوا إلى قبرصَ إذ شوهِدَتْ وقتَهَا تذرُفُ الدُّموع" [227]

هذهِ الكاتدرائيَّةِ التي كانَتْ إضافَةً لأهميَّتَهْا التّاريخيَّةِ والدينيَّةِ فهي تُحْفَةُ هندسيَّةٌ فنيَّةٌ رائِعَةٌ ومَعْلَمٌ أثَرِيٌّ تتفاخَرُ المدينَةُ بحوزَتِهِ، لذلكَ ابتداءً من عام (1922)م ألحِقَتِ الكاتدرائيَّةِ بِمَصْلَحَةِ الآثارِ السُّوريَّةِ التي رُمِّمَتِ الكاتدرائيَّةِ، وقد انتهَتْ أعمالُ التَّرميمِ فيها سنة (1956) م وحُوِّلَتْ في العامِ نفسِهِ إلى مُتْحَفٍ إقليميٍّ للمِنْطَقَةِ السَّاحليَّةِ من القُطرِ العربيّ السّوريّ لتُحْفَظَ فيه آثارُ العصورِ العريقَةِ التي مَرَّت على أرضْ هذه المنطقة.

[227] أثناسيو، متري هاجي: **سورية المسيحية،تاريخ وحضارة وعمران**،المجلد1،سورية الشمالية، ص556.

ومن القِطَعِ الأثريَّةِ التي سأتكَلَّمُ عنها ضِمْنَ نِطاقِ بَحثِيَ هذا هو رَسْمٌ جداريٌّ/ فريسك مسيحيٌّ من القرونِ الوسطى كان موجوداً في كنيسَةِ قلعةِ الحصنِ الأثريَّةِ الواقِعَةِ على طريق حمص–تلكلخ والتي يَعْتَقِدُ الباحِثُ الأثريُّ الأُستاذ (پول ديشامب) أنَّ تاريخَهَا يعودُ إلى عام (1170)م، وهي تمثِّلُ تَقْدِمَةُ السيّدِ المسيحِ إلى الهَيْكَل(Presentation in the temple) الشكل(10)، ويظهَرُ في المشهَدِ خمسَةُ أشخاصٍ تَعلو رؤوسَ أربَعَةٍ منهم هالَةٌ صفراءُ، كما يظهَرُ مذبحٌ وسرداقٌ، أمّا عن هُويَّةِ هؤلاءِ الأشخاصِ فهم:

السيَّدَةُ مريمُ العذراء تَحمِلُ بينَ يديهَا الطِّفْلُ يسوعَ المسيح، كما يظهَرُ في اللَّوحَةِ أيضاً كُلٌّ من القِدِّيسِ سمعان الشيخ والنبيّةُ حنّة* بالإضافَةِ إلى طِفْلَةٍ صغيرَةٍ تَقِفُ بين السيّدَةِ العذراءِ والقدّيسُ سمعان، وتشيرُ الدِّراساتُ أنَّ النَمَطَ الذي اتُّبِعَ في رَسْمِ الصُّوَرِ الجِداريَّةِ في قلعَةِ الحِصْنِ لم يكُنْ بيزنطيّاً، حيث أنَّ الصُّوَرَ تَخلو من العناصِرِ المميَّزَةِ للمدرَسَةِ البيزنطيَّةِ في فَنِّ التَّصْويرِ الأيقونيّ على الجدارِ، إذ يُعْتَقَدُ أنَّهَا من صُنْعِ فنَّانٍ قد قَدِمَ إلى القلعَةِ من أحَدِ المراكِزِ الصَّليبيَّةِ الأخرى، فربَّما كان قد أتى من القُدْسِ، بيت لحم أو من أبو غوش في فلسطين، فتلكَ المراكِزُ مشهورَةٌ بتقاليدِ الفنونِ التَّصويريَّةِ على الجدرانِ قَبْلَ عصرِ صلاحِ الدّين الأيوبيّ.[228]

أمّا خصائص هذا التَّصويرِ الجداري:

- هو جزءٌ من مجموعة الصُوَرِ الجداريَّةِ التي تُمَثِّلُ مشاهِدَ من حياةِ القِدِّيس سمعان ومعجزاته.
- تؤرِّخُ تلكَ الصُّوَرُ في النِّصْفِ الأوَّلِ من القَرْنِ الثَّاني عشَرِ للميلاد.
- الطِّرازُ الفَنِيُّ المميَّزُ لِتِلْكَ الرُّسُوْمِ هو ليس بيزنطيّاً بحتاً بل هو مزيجٌ من التَّقاليدِ السُّوريَّةِ المَحَليَّةِ مع تأثُّرٍ بسيطٍ بالتَّقاليدِ البيزنطيَّةِ نلاحِظُهُ من طِرازِ ملابسِ الشَّيخِ سمعان البيزنطيّة.

----

* النبيّة حنّة: هي امرأة تتنبّأ اسمها (حنّة النبيّة) وليست حنّة والدة السيّدة العذراء التي ورد ذِكرُ والدتها في القرآن الكريم.

[228] فولدا، ياروسلاف: الصور الجداريّة الصليبيّة في قلعتي الحصن والمرقب، ت: محمد ماجد الموصلي، **مجلة الحوليات الأثرية**، المجلدان : 36،37، سورية، ص: 155–156.

♖: كنيسة قلعة المرقب:

توجَدُ هذه الكنيسَةُ ضِمْنَ قلعةِ المرقبِ القائمَةِ فوقَ ذُرْوةِ جَبَلٍ مُتَاْخِمٍ للبَحْرِ على ارتفاعِ (350)م فوق سطحِ البحر، وعلى بعد (2)كم شَرْقِ مدينَةِ بانياس على السَّاحِلِ السُّوريّ وهي تابِعَةٌ لمحافَظَةِ طرطوس، تَذْكُرُ المصادِرُ العربيَّةُ أنَّ أوَّلُ من بناها هم السُّكَّانُ المحليّون بزعامَةِ رشيد الدّينِ بن سنان شيخِ القبائِلِ العربيَّةِ الجبليَّةِ التي تُقيمُ في المِنْطَقَةِ عام (1062)م وفي عام (1104)م كانت بدايَةُ فترةِ الاحتلالِ البيزنطيِّ لِلمَنطَقَةِ، فاتَّخَذَ القلعَةُ الفِرَنْجَةُ (الصليبيّون) في(1117–1118)م من القبائِلِ المَحَليَّةِ، إذْ تنَافَسَ الصَّليبيّون والعَرَبْ على هذهِ القَلْعَةِ وقد احتَلَّتْهَا جيوشٌ مِنْ مُخْتَلَفِ الفئاتِ المُتَصارِعَة ثم انتَقَلَتْ في عام (1186)م إلى حيازَةِ الفُرْسَانِ الاسبيتاريَّة (فرسان القدّيس يوحنا)، وقد شَهِدَتْ القلعَةُ عَهْدَ ازدهارٍ وثراءٍ أيَّامَ الصليبيّنَ مدَّة (150) سنة، إلى أنّ حاصَرَها واحتلَّهَا السُّلطانُ قلاوون سنة (1285)م.[229]

أمّا **الكنيسَةُ** التي يعودُ تاريخُ بنائها للرّبعِ الأخيرِ من القَرْنِ الثّاني عشر أي بعد بدايَةِ استيلاءِ الإسبتاريَّةِ على القلعةِ، فتُعْتَبَرُ من أبكَرِ الأبنيةِ الصَّليبيَّةِ زمَنَاً، تبلُغُ أبعادُهَا (7.64×19)م ومخطَّطُهَا شبيهٌ بمخطَّطِ كنائِسِ جنوبِ فرنسا في القَرْنِ الحادي عشر، احتلَّتْ هذهِ الكنيسةِ مكانَةً مرموقَةً في العهدِ الصَّليبيّ، فقد نَقَلَ أُسقُفُ أفاميا مَقَرَّهُ إليها لِتُصْبحَ كاتدرائيَّةً في عام (1188)م، ثمّ حُوِّلَتِ كنيسَةُ المرقب إلى مَسْجِدٍ بعدَ تحريرِ القلعَةِ من قِبَلِ المماليكِ المُسْلِمينَ في 23 أيار من عام (1286)م.

أمّا بخصوصِ الصُّوَرِ الجداريَّةِ الموجودَةِ في هذه الكنيسَةِ ففي شهر أيار من عام (1978)م كان اكتشافُ أوَّلِ صورَةٍ جداريَّةٍ مسيحيَّةٍ في القلعَةِ في الغُرْفَةِ الشَّماليَّةِ الشَّرقيَّةِ المجاورَةِ للهيكَلِ، إذ يبدو أنَّ الجدارَ الحاملَ للحنيَّةِ كان مُعَدَّاً لتنفيذِ الصُّوَرُ الجداريَّةِ عليه، أمّا أسلوبُها فهو الطرازُ النَّموذَجيُّ للصُّوَرِ المسيحيَّةِ الصَّليبيَّةِ والذي يتمثَّلُ بتصميماتٍ هندسيَّةٍ مرافِقَةٍ للأشخاصِ والمواضيعِ المرسومَةِ والذي هو معروفٌ في كنيسَةِ أبو غوش في فلسطين.

ويمثِّلُ هذا المَشْهَدُ بحسَبِ رأيّ العديدِ من دارسِيْهَا مَشْهَدُ **العشاءِ الأخير** للسيِّد المسيحِ بِصُحْبَةِ تلاميذِهِ الاثنى عشر، وللأسَفِ يخلو المشهَدُ من أيَّةِ آثارٍ لكتاباتٍ أو نقوش .(الشكل 11)

---

[229] Riley-Smith, J; *Te Knights of St. John is Jerusalem and Cyprus* (1050-1310). .Macmillan 1967. p; 137.

■ **الملاحظاتُ حَوْلَ هذا المشهدِ:**

⌘يُصَوِّرُ الفنَّانُ الرُّسُلَ الاثنى عشر في وَضْعِيَّةِ الجلوسِ وجميعَهم يحمِلون مَخْطُوطَاً بيدٍ ويومئُونَ ايماءَةَ التَّبْريكِ باليدِ الأُخْرَى وعلى الرَّغْمِ من عَدَمِ وجودِ أيَّةِ آثارٍ كتابيَّةٍ تجعَلُنَا نطابِقُ الشَّخْصِيَّاتِ مع اسمائِهِم، إلاّ أنَهُ يُمْكِنُنَا أنْ نَتَعَرَّفَ على كُلٍّ من الَّرسولَيْنِ بطرسَ وبولسَ وذلك من خلالِ مكانِهِمَا في وسَطِ المَشْهَدِ ونموذَجِ الرَّسْمِ الذي يُمَيِّزُ وَجْهَيْهِما.

إنَّ تصويْرَ أشكَاْلِ شخصيَّاتِ الرُّسُلِ في هذا المَشْهَدِ لايُطَابِقُ أُسلوبَهُ التَّقاليدَ البيزنطيَّةَ، حيثُ أنَّ اللباسُ مشابِهٌ للزيِّ العربيّ، فالفنَّانُ المُنَفذُ لِلرَسْمِ ليسَ فَنَّاناً بيزنطيّاً لكنَّهُ لم يكُنْ بعيدَ التَّأثيرِ عن التقاليدِ البيزنطيَّةِ بالإضافَةِ إلى الأسلوبِ المَحَلِيّ.[230]

أمَّا الشيءُ المثيرُ لِلتَّعَجُّبِ هو بَعْضُ التَّفاصيلِ الغريبَةِ بالنِّسبَةِ لِمَشْهَدِ العشاءِ السِرِّيّ التي لانراها عادَةً في هذا التَّصويرِ المسيحيّ، إذ أنَّنَا نشاهِدُ الرُّسُل يحمِلونَ المخطوطاتِ بيدٍ ويومئون بالأخرى ايماءَة التَّبريكِ، كما انَّنَا نلاحِظُ في المَشْهَدِ الذي أمامنا بُقْعَةٌ من الغيومِ الطولانيَّةِ في مَركَزِ العَقْدِ، كما نُلاحِظْ وجودَ خَطٍّ أحمرَ مائِلٍ للبُرْتُقالِيّ مزدَوجٍ في المركَزِ يَمُرُّ فوقَ رؤوسِ الرُّسُلِ وتنبَعِثُ منه أشعَةٌ باتجاهِ الرُّسُلِ الجالسين، وهذا الشيءُ ينفي أنْ يكونَ المشهَدُ هو مشهَدُ العشاءِ السرِّيَ الأخيرِ للتَّلاميذِ مع السيِّدِ المسيح، وبعد التَّدقيقِ في هذا المَشْهَدُ نَجِدُ أنَّهُ أقربُ إلى حَدَثِ (العنصَرَةِ) أو مايُسمَّى (حلولُ الرُّوحِ القُدس على التَّلاميذ).

وهذا ما أشارَ إليهِ أيضاً البروفسورُ (الهنغاريّ بلاج مايور) رئيسُ بِعْثَةِ التَّنْقيبِ الهنغاريّة بقلعَةِ المرقِبِ وذلك أثناءَ مُشاركَتِي في أعمالِ هذهِ البِعثَةِ الأثريَّةِ السُّوريَّةِ-الهنغاريّة في القلعَةِ، أمَّا بخصوصِ تفاصيلِ هذا الحَدَث فهو كما جاءَ في الإنجيل: "ولَمَّا حَضَرَ يومُ الخمسين كانَ الجميعُ معاً بِنَفْسٍ واحِدَةٍ فصارَ بَغْتَةً من السَّماءِ صوتُ ريحٍ عاصِفَةٍ وملأَ كُلَّ البيتِ حيثُ كانوا جالِسِيْنَ وظَهَرَتْ لهم أَلسِنَةٌ منقَسِمَةٌ كأنَّها من نارٍ واستقَرَّتْ على كُلِّ واحِدٍ منهم وامتلأَ الجميعُ من الرُّوْحِ القُدُسِ وابتدأوا يتكلَّمونَ بألسِنَةٍ أُخرى كما أَعْطَاْهُم الرُّوحُ أن يَنْطِقُوا".(أع 4.2:1).

---

[230] Folda, J; *Crusader Frescoes at Crac des Chevaliers and Marqab Castle*, Dumbarton Oaks Papers, 1982, p; 177-210.

وبغَضِ النَّظَرِ عن المشهَدِ هناك تفاصيلٌ يُمْكِنُ أنْ نلاحِظَهْا وهي أنَّ هناك بَعْضَ نِقَاْطِ التَّشابُهِ بينَ الصُّوْرَةِ الجِداريَّةِ في المَرقِبِ وتلكَ المُكْتَشَفَةِ في قَلْعَةِ الحِصْنِ وهي:
التَّأسيسُ باللَّونِ البُنيّ المائِلِ للحُمْرَةِ ونموذَجُ تصويرِ الوُجُوهِ والأَيدي إضافَةً للزيِّ الشرقيِّ، كُلّ هذهِ العناصِرُ تشيرُ إلى أنَّ التَّصويرَ في القَلْعَتينِ كان قَدْ نُفِّذَ في وقتٍ مُتَقَارِبٍ، وأنَّ الفنَّانَيْنِ اللَّذين نَفَّذا جدارياتِ المَرْقَبِ ليسَا فنَّانَيّن بيزنطيَّين لكنهما لم يكونا بَعيدَيّ التَّأثيرِ عن التَّقاليدِ البيزنطيَّةِ الشرقيَّةِ، أمّا عن تاريخِ هذا الرَّسْمِ فَيُرَجِّحُ الآثاريّونَ أنَّها تعودُ لِنِهَايَةِ القرنِ الثَّاني عشر، أيّ بينَ العامِ الذي شُيِّدَتْ فيه الكنيسةُ عام (1186)م، وعام (1200)م.[231]
ومن الجديرِ بالذِّكْرِ أيضاً هو عثورُ هذهِ البِعْثَةِ على مجموعَةٍ من الرُّسومِ الجداريَّةِ التي مازالَتْ قَيْدَ الاكتشاف أذكُرُ منها الرَّسْمَ الذي يَتَأَلَّفُ من مَشْهَدَيْنِ يُمَثِّلانِ "**الجَّنَةُ والنَّار**"، وتشيرُ نتائجُ الدِّراسَةِ أنَّ هذه المشاهِدَ تُشَكِّلُ معاً أكبَرَ لوحَاتِ العصورِ الوسطى الموجودَةِ في الشَّرْقِ الأدنى، وهي عبارَةٌ عن شريطٍ بطولِ ستة أمتار وارتفاع ثلاثة أمتار ممتَّدَةٍ على جِدَارِ الكنيسَةِ، والشيءُ المُلْفِتُ للانتباهِ هو أنَّ أُسلوبَ هذه الجدارياتِ الجديدةِ مختلِفٌ تماماً عن الرُّسوماتِ الموجودَةِ سابقاً والتي تميَّزَتْ بأسلوبِها الشَّرقيّ الواضِحِ، أمَّا الجدارياتِ المُكْتَشَفَةُ حَدِيثاً فهي ذاتُ طابعٍ غربيّ بَحْتٍ ويبدو أنَّها قد أُنجِزَت بيدِ فنَّانٍ غربيّ في القَرنِ الثَّاني عشرَ الميلاديّ على جدارِ الكنيسَةِ التي كانَت في ذلكَ الموقِع قبلَ أنّ تتحوَّلَ إلى جامعٍ في الفَتْرَةِ المملوكيَّةِ، ولم ينتهِ الكَشْفُ بَعدُ عن هذهِ الرُّسومِ بالكامِلِ لكنْ مايَظْهَرُ من المشاهِدِ حتَّى الآن هو لوحَةٌ جداريَّةٌ تُمَثِّلُ العذابَ في الجحيمِ مع (27) شخصيَّةٍ متوزّعَةٍ على ثلاثَةِ مستوياتٍ فوقَ بَعْضِهَا البعضِ تُمَثِّلُ توَزُّع الخطأة في الجحيمِ وبعضَ طُرُقِ العِقاب بالإضافَةِ إلى بَعْضِ المشاهِدِ من الجَّنَةِ والنَّعِيمْ، ومن حُسْنِ الحَظِّ أنَّ هذه التَّصاويرَ لم تُدَمَّرْ بالكامِلِ بل اكتَفَى الفاتِحُون بِطَلْيِهَا بطَبَقَةٍ من الكلسِ الأبيضِ، سَمَحَ لنا الزَّمَنُ باسترجاعِهَا لِمَعْرِفَةِ نَمَطِهَاْ وتأثُّرِهَا بالتَّقاليدِ المَحَلِيَّةِ [232]. الشكل(12-13)

---

[231] فولدا، ياروسلاف: الصور الجداريّة الصليبيّة في قلعتي الحصن والمرقب، ت: محمد ماجد الموصلي، **مجلة الحوليات الأثرية**، المجلدان : 36،37، سورية، ص: 155-156.

[232] Major, B. & Galambos, É: *Archaeological and Fresco Research in the Castle Chapel of al-Marqab 2010*: a Preliminary Report on the Results of the First Seasons.eds.P. Edbury &

ومن **المُلْفِت للانتباهِ** هو وجودُ هذه الرّسومِ الجداريَّةِ المسيحيَّةِ في التَّحْصِيْناتِ التي كانَتْ تحتَ سَيْطَرَةِ فرسانِ المشفى (الإسبتاريّة) (كَقَلعَتَيْ الحِصْنِ والمَرْقِبِ)، بينما لانَجِدُهَا في التَّحْصيْنَاتِ التي سَيْطَرَ عليها فرسانُ المَعبَدِ (كالقلعَةِ البيضاءِ (بُرْجِ صافيتا) وقلعَةِ وكنيسَةِ الفرسانِ في طرطوس القديمَةُ) حتّى داخِلَ الكنائِسِ بل اكتَفَتْ جماعَتُهُمْ بنَقشِ الصَّليبِ على تلكَ التَّحْصِيْنَاتِ دونَ تِلْكَ الرُّسومِ الجداريَّةِ الدِّينيَّةِ.

والشيءُ الذي يُثيرُ التَّساؤُلَ هنا هو ترى هل كانَ هذا الأمرُ مرتَبِطَاً بالطائِفَةِ التي ينتمي إليها هؤلاء الفرسانُ، إذ أنَّ هناكَ بعضَ الطَّوائِفِ المَسيحيَّةَ حتّى الآن ترفُضُ استخدامَ الصُّوَرِ الدينيَّةِ داخِلَ كنائِسِشها وتكتفي فقط برمزِ الصَّليبِ كالطّائِفَةِ البروتستانتيّة*.

والتَّساؤلُ الآخَرُ هو عن علاقَةِ تنفيذِ هذهِ التَّصاويرِ المَسيحيَّةِ في قلاعٍ حربيَّةٍ كقلعَتَيّ الحِصْنِ والمَرْقِبِ بساكنيّ القَلعَةِ من المُحاربينَ والجنودِ؟، وهل نُفِّذَتْ هذهِ الرسومُ لِغَرَضٍ تزينيٍّ أمْ كانَتْ لِخِدمَةِ إقامَةِ الصَّلواتِ الدّينيَّةِ وفقَ التَّقاليدِ الكَنسيَّةِ المُتَعارَفِ عليها لدى بعضِ الطّوائِفِ؟، تساؤلاتٌ عِدَّةٌ تَفْرِضُ نَفْسَهَا عندما نَقِفُ في حَضْرَةِ هذهِ المواقعِ ولكِنْ هنا ليس المكانَ المُناسِبْ لِلبَحْثِ فيها لِكِنَّ هذهِ الأسئلةَ ذاتَها قد تَرِدُ إلى أذهانِنَا في كُلِّ المواقِعِ التي تَمَّ البَحثُ فيها عن الأيقونَاتِ، حولَ هُويَّةِ هذهِ الأيقونَاْتِ، من أينَ أتَتْ، ومَنْ هو رسَّامُهَا، وكم عُمْرُهَا الزَّمَنيّ وعَنْ علاقَتَهْا بالمَكَاْنِ الموجودَةِ فيه، وهذا ما سَنُحَاوِلُ الإجابَةَ عنهُ من خلالِ دراسَتِنَاْ لأيقونَاتِ مدينَةِ طرطوسَ ومنطَقَتِهاْ.

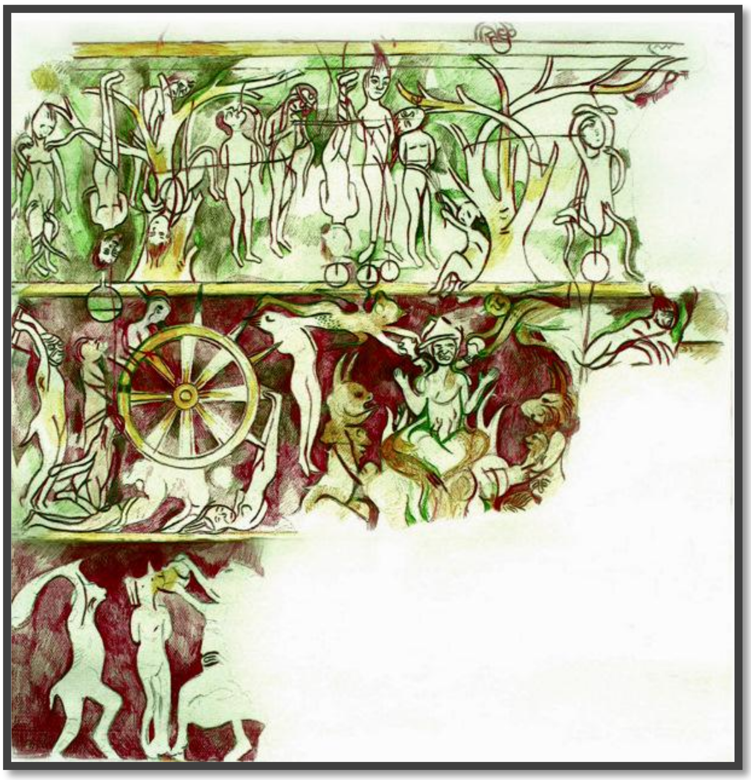
***البروتستانت:** هم طائفة من النصرانية احتجوا على الكنيسة الغربية باسم الإنجيل والعقل، وتسمى كنيستهم بالبروتستانتية حيث يعترضون(Protest) على كل أمر يخالف الكتاب وخلاص أنفسهم، وتسمى بالإنجيلية أيضاً حيث يتبعون الإنجيل دون سواه، فالكل متساوون ومسؤولون أمامه.

H. Nicholson. Proceedings of the Fifth International Conference on the Military Orders. Cardiff 3rd-6th September 2009،The Military Orders5,Politics and Power,Ashgate.

الشكل(10): فريسك من قلعة الحصن محفوظ بمتحف طرطوس يمثل مشهد تقدمة المسيح إلى الهيكل

الشكل (11): فريسك موجود في كنيسة قلعة المرقب يمثل مشهد العنصرة

الشكل 12: اللوحةُ الجِداريَّةُ المُكْتَشَفَةُ في قَلْعَةِ المَرْقِبِ وتُمَثِّلُ بَعْضَاً من مراحِلِ عقابِ الخطأةِ في الجحيم



الشكل 13: صورَةٌ تخيُّليَّةٌ توضيحِيَّةٌ عن المشهدِ السَّابقِ (عقاب الخطأة في الجحيم)

Major, B. & Galambos, É. (2010); *Archaeological and Fresco Research in the Castle Chapel of al-Marqab*: a Preliminary Report on the Results of the First Seasons, Cardiff 3rd – 6th September 2009

- المنطقة: مدينةُ صافيتا
- الكنيسةُ: **مار ميخائيل (برج صافيتا)**
- تاريخ التَّأْسيسِ: القرن (12) م

تبعُدُ صافيتا (22) كم عن طرطوس و (72) كم عن حمص، على ارتفاع (400)م، بُنْيَتْ بلَدةُ صافيتا على بقايا حصن كان يتألَّفُ من سورين يحيطانِ بسفوحِ التَلِّ الذي قام على قِمَّتِهِ الحصن/البرج، وهكذا فقد سَكَنَ أهالي صافيتا في دُورٍ تحيطُ بالبُرجِ الذي قام في وسَطَ صافيتا منذُ الاحتلال الصليبيّ، فغدا صِلَةِ وصْلٍ بين ساحِلِ البحرِ(قلعَةِ طرطوس) وبين قلعة الحصن، ليكون مُسَيْطِراً بذلك على حُصونِ وقلاعِ جبالِ النصيريَّةِ، لايُعرُفُ بِدِقَّةٍ أصْلُ هذا البُرْجِ، إلاّ أنَّهُ يرتقي إلى أوائل القرن (12)م، وكانَ تَحْتَ سيطَرَةِ الفرنْجِ الصَّليبيّينَ الذين دعوا البرج ب "القَلْعَةِ البيضاء" أو(Chastel Blanche)، بينما دعاهُ البيزنطيُّونَ ب "آرجيرو كاسترون" (ArgyroKastron) أيّ الحِصْنُ الفِضِّيّ (الشكل14)، حررّهُ وهدَمَهُ نور الدّينِ الزّنكي سنة (1176)م ثم استرجَعَهُ الصَّليبيّون ثانيةً، فكان تَحْتض تَصرُّفِ "فرسانِ الهيكل"، وفي سنة (1188) دمَّرَ صلاح الدين جوار صافيتا، لِتَتَعَّرَضَ المِنَطَقَةُ فيما بعد لزلزالٍ عنيفٍ خَرَّبَ الأسوارَ والبُرجَ المُحَصَّنَ وذلك في عام (1204)م، وقيل إنَّ القدّيس الملك لويس أعادَ بناءَهُ، وعندما جاء الظَّاهِرُ بيبرس سنة (1271)م، قام بفتح هذا البرج نهائيّاً، وما هو أمامنا اليوم يعود بتاريخه إلى القرن (13)م، ماعدا المُصَلَّى المسيحيّ فهو من القرن (12)م، كما أنَّ الوثائق تذكُر لنا أنَّ البطريرك مكاريوس ابن الزعيم الذي زار صافيتا عام(1649)م قد قدَّس في البُرْجِ، ويرجّح أنه هو الذي أَطْلَقَ على البُرْجِ تسميَةَ كنيسَة مار مخائيل المعظَّمة ومن المؤكَّدِ أنَّ العربَ عندما طردُوا الصَّليبيينَّ من صافيتا سَلّمُوا كنائِسَهَا إلى أصحابهَا المسيحيينَ من السُكانِ الأصليّين في المنطقَةِ إقتداءً بما فَعَلَ صلاحُ الدّينِ الأيوبيّ بعد أن فَتَحَ القُدْسَ، ويروي الآباءُ نقلاً عن الأجداد أنَّ الوالي العثمانيّ أيامَ الاحتلالِ كان يُعْطي البرجَ أيام السبت والأحد من كُلِّ أسبوعٍ للمسيحيّينَ ليصلُّوا فيه راضيين بذلك قَنَاعَةَ أنَّ البُرْجَ والكنيسَةُ رمزانِ من رموزِ تكوينِهِم الحضاريّ الذي ما زالَتِ الأجيالُ تتوارثُهُ على توالي الأعوام والقرون.

ويقومُ هذا البرجُ المستطيلُ الشَّكْلِ بارتفاع (28)م على قِمَّةِ تلّ ويحيطُ به سورانِ في سفحه، والبُرجُ في تركيبَتِهِ عبارَةٌ كتلتَيْنِ مَعماريتَّين متراكبتَيْنِ الواحِدَةُ فوقَ الأخرى، القاعَةُ السُفلى كانَتْ تُسْتَعْمَلُ ككنيسَةٍ ومازالَتْ، والعُليَا لإقامَةِ الجيشِ وقِمَّةِ البُرْجِ الذي يتخلَّلَهُ بابٌ يصلُ أعلى البُرجِ بقاعَةٍ في أسفَلِهِ عَبْرَ مَمَرَّاتٍ خاصَّةٍ.

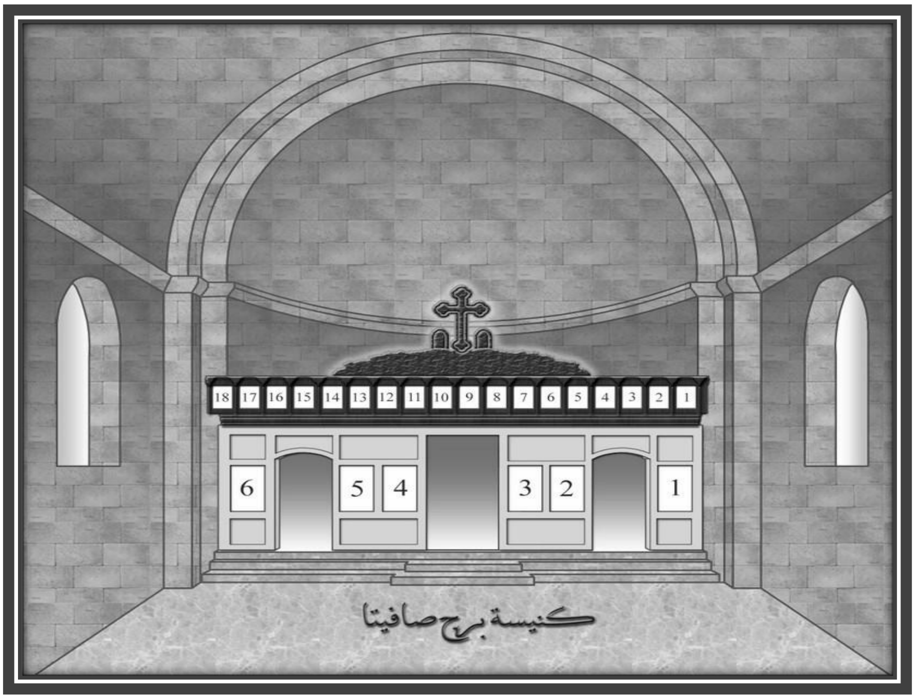
أمّا **الكنيسَةُ** (القاعَةُ السُّفْلَى) فَنَصِلُ إليها بِدَرَجٍ حَجَريّ من الجهةِ الشَّرقيَّةِ، وتتألَّفُ الكنيسَةُ من قبَّةٍ شاهِقَةٍ بارتفاعِ (17)م، تستندُ إلى جدرانٍ ضخَمَةٍ وهناكَ حنيَّةٌ في الوسَطِ وعلى طَرَفَيْها داراِنِ لِخِدْمَةِ طقوسِ العبادَةِ، وهذه الكنيسَةُ التي يعودُ تاريخُهَا للقرن (12)م والمكَرَّسَةُ على اسمِ الملاكِ ميخائيلَ هي اليوم بيد طائفة الرّومِ الأرثوذكس.[233]

تحوي الكنيسَةُ على أيقونسطاسٍ خشبيّ يعودُ تاريخُهُ إلى أيام الكاهِنَيْنَ دانيال الخوري وداود الخوري اللّذين كانا يَخْدُمَانِ رعيَّةِ صافيتا وذلك سنة (1837)، وقد استُبْدِلَ بالأيقونسطاس الحجريّ المصنوعِ من حجارَةِ المنطقَةِ المُزَخرَفَةِ سنة (1945) أيام الخوريَ ابراهيم ابراهيم، ومعظَمُ الأيقوناتِ الموجودَةِ تنتمي إلى القرن (19)م، ويقال إنَّهَا جُلِبَتْ من بيروت، باستثناءِ أيقونتين قديمتين موثقتين على أنَّهما جُلِبَتَا من روسيا وهما أيقونَةُ شفيع الكنيسَةِ رئيسِ الملائِكَةِ مخائيلَ والنبيّ السّابق يوحنّا، ويُذْكَرُ أنَّ أيقونَتَيّ السيِّد والسيِّدة اللَّتين كانتا على الأيقونسطاس الخشبيِّ القديم أيضاً قد أُخِذتَا إلى كنيسَةِ قرية السيسنيّة (1947)م، أمّا المائِدَةُ المقدَّسَةُ التي تتوسَّط الهيكَلَ هي المائِدَةُ القديمَةُ وما تزالُ أساساً للمائِدَةِ الحديثَةِ وهي عبارةٌ عن عمودٍ حجريّ مربَّعِ الشَّكلِ يعلوهُ بلاطَةٌ حجريَّةٌ طولها (90) سم وكذلك عرضها وضِعَ فوق البلاطَةِ القديمَةِ بلاطَةٌ حديثَةٌ من الرُّخامِ أكثر طولا وعرضاً وذلك سنة (1976)م. (الشكل15).

[233] أثناسيو، متري هاجي:**سورية المسيحية,تاريخ وحضارة وعمران**، ص:572

الشكل14: القلعة البيضاء- برج صافيتا موقع كنيسة مار ميخائيل

الشكل15: كنيسة مار ميخائيل من الداخل



الشكل 16: مخطط أيقونسطاس كنيسة مار ميخائيل في برج صافيتا

الأيقونات الموجودة على الإيقونسطاس بحسب ترتيبها في الكنيسة من اليسار إلى اليمين:

الصف الأول من الأيقونسطاس	الصف الثاني من الأيقونسطاس	
1:الملاك ميخائيل	1: مرقس وبرتلماوس	9: المسيح ملك الملوك
2: يوحنا المعمدان	2: القديس ديمتريوس	10سمعان القانوني واندراوس
3: المسيح الضابط الكل	3: الدخول إلى أورشليم	11: أيقونة التجلّي
4: السيدة العذراء والطفل يسوع	4: يعقوب الكبير وبولس	12: بطرس والإنجيلي يوحنا
5: الملاك ميخائيل	5: معمودية يسوع	13: قيامة السيد المسيح
6: القديس يوحنا المعمدان	6: رقاد السيدة	14: الميلاد
	7: نيقولاوس واسبيريدون	15:الإنجيليين متى ولوقا
	8: البشارة	16: مار الياس الحيّ
		17: الرسولين توما وتداوس
		18: صعود المسيح
		19: تقدمة السيد إلى الهيكل

1: الأيقونة: رئيس الملائِكَةِ ميخائيل

(الملائكةُ في المسيحيَّةِ ثلاثُ طغماتٍ:الأولى:(السّارافيم–الكاروبيم–العروش)، الثّانية: (القوات–السّلاطين–السيادات)، الثّالثة: (الرياسات–رؤساءِ الملائكَةِ–الملائكة)، أمّا الملاكُ ميخائيلُ فهو الأوَّلُ في رؤساءِ الملائِكَةِ.

مكان الأيقونة: الأولى من يسار الصفّ الأوَّلِ من الأيقونسطاس

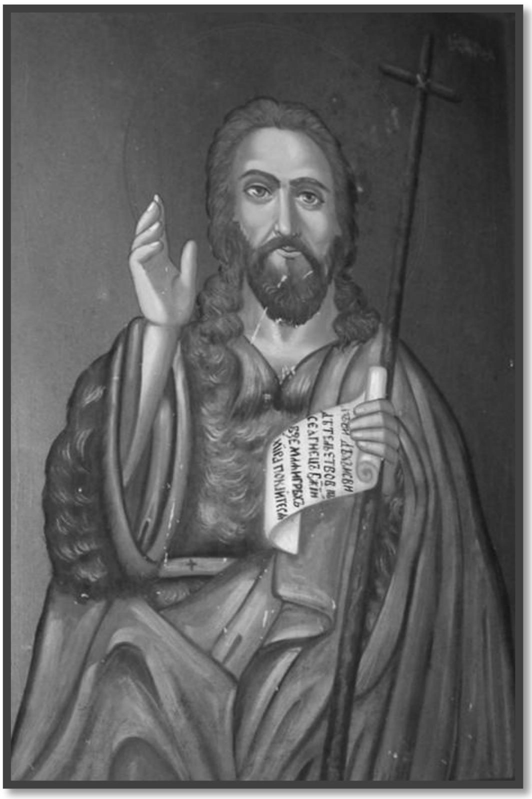
أبعادها: 77سم– 50سم

تاريخها: (1650)م بحسب التَّسجِيلِ القديمِ الموجودِ في الكنيسة؟

المصوّر: مجهول، (وثّقت على أنَّها تنتمي للمدرسة الروسيّة لرسم الأيقونات؟)

الوصف: الملاكُ ميخائيلُ ينتصِرُ على رمزِ الشَرِّ

الملاحظات: من الجدير بالذكر أنَّ هذه الأيقونَةَ قد وُثِّقَتْ في الكنيسة على أنَّها تعودُ للقَرنِ (17)م وأنَّها من أسلوب المدرسة الرّوسيَّةِ ولكن بعد إطلاع بعض الخبراء عليها تمَّ الإستنتاجُ أنَّها قريبةٌ تماماً من أسلوبِ مدرسّةِ القُدْسِ لِرَسْمِ الأيقوناتِ وتعودُ للقَرْنِ (19)م، وتعاني الأيقونَةُ من فقدانٍ واضِحٍ في طبقَةِ الألوانِ وفي طَبَقَةِ الإعدادِ بالإضافَةِ إلى وجودِ تكسُّراتٍ واضِحَةٍ فيها، كما نُلاحِظُ وجودَ حِرْقٍ ناتجٍ عن إشعالِ شمعَةٍ بالقُرْبِ منها، وذلك في أَسْفَلِ ومنتصَفِ الأيقونَة.



2:الأيقونة: يوحنا المعمدان

هو يوحنّا المعمدان من والِدَيْنِ تَقِيَّينِ وهما زكريا الكَاهِنُ وإليصابات وهو مَنْ عَمَّدَ السيّد يسوع المسيح، لُقِّبَ بالسَّابِقِ لأنَّهُ سبقَ ولادَةَ المسيحِ ومَهَّدَ لمجيئِهِ، وهو النَبِيَّ يحيى بن زكريا في الإسلام.

مكانُ الأيقونة: الثّانيَةُ من يسارِ الصَّفِ الأوَّلِ من الأيقونسطاس

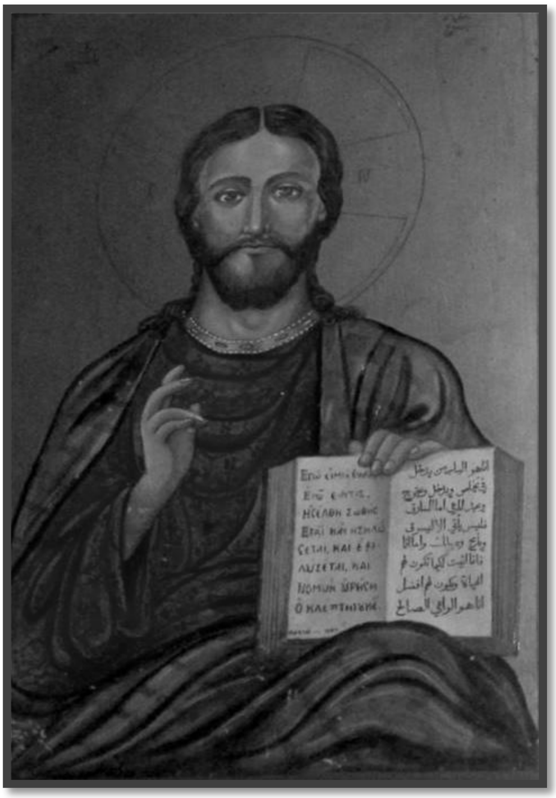
أبعادها: 77سم- 50سم

تاريخها: 1837 بحسب التَّسجِيْلِ القديمِ الموجودِ في الكنيسَةِ

المصوّر: مجهول

الوصف: يُمْسِكُ القدّيسُ يوحنَّا بيدِهِ اليُسْرَى صليباً ومِلَفَّاً مفتوحاً كُتِبَ فيه باللُّغَةِ اليونانيَّةِ، ويباركُ بيدهِ اليُمْنَى.

الملاحظات الأوليّة: الأيقونَةُ مُرَمَّمَةٌ ويبدو أنَّ هذا التّرمِيْمَ بالإضافَةِ إلى طريقَةِ تطبيقِ الألوانِ قد أضاعَتْ روحَ الأيقونَةِ الأصلِيِّ.



3: الأيقونة: السيّدُ المسيح الضَّابِطُ الكُلّ

مكان الأيقونة: الثَّالِثَةُ من يَسَاْرِ الصَّفِّ الأوّلِ من الأيقونسطاس

أبعادها: 77سم- 50سم

تاريخها: 1837 بحسَبِ التَّسجْيلِ القَديمِ الموجودِ في الكنيسة

المصوّر: مجهول

الوصف:السيّد المسيحُ يحمُل إنجيلاً مفتوحاً كُتب في الصفحة الأولى بالعربيّة: "أنا هو البابُ من يدخُل فيَّ يَخلُصُ ويدْخُلُ ويخرُجُ ويَجِدُ المرعى، أمَّا السَّارِقُ فليسَ يأتي إلاّ لِيَسرُقِ ويَذْبَحَ ويُهْلَكَ، وأمّا أنا فإنَّما أتَيْتُ لِتَكُونَ لَكُمُ الحياةُ وليكونَ لَكُمْ أفضلَ" (يو10: 1-9)، أمّا في الصَّفحَةِ الثَّانيّةِ فقد كُتِبَ باليونانيّ، ويبارِكُ السَّيِّدُ باليَدِ اليُمْنَى، أمَّا عن حَرَكَةِ المبارَكَةِ فتكونُ بتقاطُعِ الإبهامِ بالإصبعِ الرَّابِعَةِ(البنصر)، بحيثُ تَظَلُّ الثَّانيَّةُ التي تُدْعَى السُّبَابَةُ مُسْتَقِيْمَةً والثَّالِثَةُ مائِلَةً بعضَ الشيء فتشكِّلانِ اسمَ يسوع(IHCOYC)، إذ تُشَكِّلُ مع الإصبعُ الصَّغيرُ الذي ظَلَّ مفتوحاً الحَرْفَ (I-يوتا)، والثَّالِثَةَ بانحنائِهَا الحَرْفَ (C-سيغما)، وبتقاطُعِ الإبهامِ مع الإصَبَعِ الرَّابِعَةِ (البنصر)يتَشَكَّلُ الحرفُ(X-خي) فتظهر لدينا علامَةَ XC وهما اختِصَاْرُ لخريستوس (XPICTOC).

الملاحظات: الأيقونَةُ مرمَّمَةٌ وهي الآنَ بحالَةٍ جيِّدَة.

4: الأيقونة: السيِّدةُ العذراءُ والطِّفْلُ يسوع

مكانُ الأيقونَةِ: الرَّابِعَةُ من يسارِ الصَّفِّ الأوَّلِ للأيقونسطاس

أبعادها: 77سم− 50سم

تاريخها: 1837 بحسب التَّسجيلِ القديمِ الموجودِ في الكنيسَةِ

المصوِّرُ: مجهول

الوصفُ:العذراءُ تَحْمُلُ الطِّفْلَ يسوع بِيَدِها اليُسْرَى وتُشِيرُ إليهِ باليُمْنَى، بينما يبارِكُ يسوعُ بيدِهِ اليُمْنَى ويحمِلُ مَلَفَّاً باليُسرى.

شرح الأيقونة: نجدُ هذه الأيقونَةَ في جميعِ الكنائسِ الشَّرقيَّةِ، توضَعُ على يسارِ البابِ الملوكيّ، إلى اليمينِ من أيقونَةِ السيِّدِ المسيح كما تُصَوَّرُ السيِّدَةُ العذراءُ في هذه الأيقونَةِ دائماً على يمينِ السيِّدِ المسيح إنطلاقاً من كلامِ المزمور(45:9): "قامَتِ الملكَةُ عن يمينِكَ أيُّها المَلِكُ"، أمَّا السيّد المسيح فيحمِلُ بيدِهِ اليُسْرَى مَلَفَّاً يرمُزث للرِّسالَةِ التي حَمَلَها منذُ ولادَتِهِ ويبارِكُ باليدِ اليُمْنَى وحركَةُ المُبارَكَةِ التي يَمْنَحُهَا السيّد هنا تكونُ من خِلالِ أصْبَعَيْنِ متجاوِرَيْنِ (السَّبابَةُ والوسطى) وفيها إشارةٌ إلى طبيعَتِهِ الجامِعَةِ في اللاّهوتِ والنّاسوتِ اللّذَيْنِ يَتَّحِدانِ معاً بنهايَتِهِمَا.

الملاحظات الأوليّة: الأيقونَةُ مُرَمَّمَةٌ وهي الآنَ بحالَةٍ جيّدة.

5: الأيقونَةُ: الملاكُ ميخائيل

مكان الأيقونة: الخامِسَةُ من يسارِ الصَّفِّ الأوَّلِ للأيقونسطاس

أبعادها: 77سم- 50سم

تاريخها: 1837 بحسَبِ التَّسجيلِ القديمِ الموجودِ في الكنيسةِ

المصوِّرُ: مجهولٌ

الوصف: الملاكُ ميخائيلُ يَحْمِلُ الميزانَ بيَدِهِ اليُسْرَى رَمْزَاً للعدالَةِ والسَّيفَ باليُمْنَى يَقْتُلُ به الشِّرِّيرَ وفي هذا رمزٌ لانتصارِ الخَيْرِ على الشرّ.

الملاحظاتُ الأوليَّةُ: الأيقونَةُ مرَمَّمَةٌ وهي بحالَةٍ جيّدة.

6: الأيقونَةُ: يوحنَّا المعمدان

مكانُ الأيقونَةِ: السَّادِسَةُ من يَسَاْرِ الصَّفِّ الأوَّلِ للأيقونسطاس

أبعادها: 77سم- 50سم

تاريخها: (1650)م بحسَبِ التَّسجِيْلِ القديمِ الموجودِ في الكنيسَةِ؟

المصوِّرُ: مجهولٌ- (موثَّقة على أنَّها تنتمي للمدرسَةِ الرُّوسيَّةِ لِرَسْمِ الأيقونات)؟

الوصف: يظهرُ يوحنَّا في هذه الأيقونَةِ بأجنحَةٍ إشارةً إلى روحِهِ التي في السَّماءِ، يَحْمِلُ صليباً بيدِهِ اليُسْرَى ومَلَفَّاً مفتوحَاً بيَدِهِ اليُمْنَى كُتِبَ فيه باللُّغَةِ العربيَّةِ "توبوا فقد اقترَبَ مَلكوتُ السَّماوات"، وفي الأسفَلِ كُتِبَ باللُّغَةِ اليونانيَّةِ، وفي أسفَلِ الأيقونَةِ إلى اليسار نجدُ رأسَ يوحنَّا المقطوع موضوعاً على طَبَقٍ وبذلكَ إشارةٌ إلى طريقَةِ استشهادِهِ في سبيلِ إيمانَه.

الملاحظاتُ الأوليّة: هذه الأيقونَةُ أيضاً قد نُسِبَتْ إلى أُسلوبِ المَدرَسَةِ الرّوسيَّةِ ووثِّقَتْ على أنَّهَا جُلِبَتْ من روسيا وتعودُ للقرن (17)م، وهذا أيضاً خطأٌ في التَّوثيقِ إذ أنَّ ملامِحَ الأيقونَةِ وأسلوبِهَا يجعَلُ من السَّهْلِ نَسْبُهَا إلى أُسلوبِ مَدْرَسَةِ القُدْسِ في القرن(19)م، أمّا عن وَضْعِ الأيقونَةِ من الحِفْظِ فهناك تَكَسُّراتٌ في طَبَقَةِ الإعدادِ وفُقْدانٌ في طبَقَةِ الألوانِ، كما أنَّهَا مُعَرَّضَةٌ لِحَرْقٍ في أسفَلِ ومنتصَفِ الأيقونَةِ نتيجَةَ إشعالِ الشَّمعَةِ في مكانٍ قريبٍ من الأيقونَة.

1.7: الأيقونة: مرقس الإنجيلي وبرتلماوس

مرقس: هو من تلاميذ السيّد المسيح السَّبعين الّذين بشرَّوا في العالَمِ لكنَّهُ لم يَكُنْ من الاثنيْ عشر تلميذاً وهو كاتِبُ الإنجيلِ الثَّاني في ترتيبِ العّهْدِ الجديد لكنَّهُ أَوَّلُ الأناجيلِ من جِهَةِ التّاريخِ والمعروفُ باسم (إنجيلَ مُرْقُس)، يكتُبهُ البعضُ خطأً باسم مرقُصْ وقد أُعطِيَ رَمْزَ الأسد.

برتلماوس: من تلاميذِ السيّد المسيح الإثني عشر، دُعي بنثانئيلَ في إنجيلِ يوحَنَّا.

مكانها: الأولى من يسار الصَّفِّ الثّاني للأيقونسطاس.

أبعادها: 37سم- 55سم

تاريخها: 1750 بحسب التسجيل القديم الموجود في الكنيسة

المصوّر: مجهول

الوصف: الإنجيليّ يحمِلُ الإنجيلَ بيديهِ، وبرتلماوسُ يَحمِلُ مَلَفّاً باليدِ اليُسْرَى.

الملاحظات الأوليّة: الأيقونَةُ مُرَمَّمَةٌ وبحالَةٍ جيِّدَةٍ.

2.8: الأيقونة: القديس ديمتريوس

(عاشَ القدِّيسُ ديمتريوس في مدينَةِ تسالونِيْكِي أيامَ الأمبراطور مكسيميانوس في أواخر القَرْنِ الثَّالِثِ، انخرَطَ في الجُنْدِيَّةِ وكان مكسيميانس قد عَيَّنَهُ رُغْمَ صِغَرِ سِنِّهِ قائِدَ جيشِ تساليا وقُنْصُلاً لليونان، اعتَنَقَ المسيحيَّةَ وبَشَّرَ بالإنجيلِ مُسْتَغِلاً مركَزَهُ الرَّسْمِيّ فَجَرَّدَهُ الإمبراطورُ من ألقابِهِ وأمَرَ بسجنِهِ إلى أن قُتِلَ لِيُصْبِحَ شهيداً مَسيحيَّاً تُكَرِّمُهُ الكنيسَة عبر الأجيال).

مكانها: هي الثّانيةُ من يسارِ الصَّفِّ الثّاني للأيقونسطاس.

أبعادها: 37سم- 55سم

تاريخها: 1750 بحسب التسجيل القديم الموجود في الكنيسة

المصوّر: مجهول

الوصف: القدّيسُ يَمْتَطي حِصَانُه ويَحمِلُ الرُّمحَ لِيَقْتُلَ رَمْزَ الشَرِّ والملاكُ يَضَعُ لَهُ إكليلَ النَّصْرِ

الملاحظات الأوليّة: الأيقونَةُ بحالَةٍ جَيِّدَةٍ.

3.9: الأيقونَةُ: الدُّخولُ إلى أورشليم

مكانُها: الثَّالِثَةُ من يسارِ الصَّفِّ الثَّاني للأيقونسطاس.

أبعادها: 37سم– 55سم

تاريخها: 1750 بحَسَبِ التَّسْجيلِ القديمِ الموجودِ في الكنيَسةِ

المصَوِّرُ: مجهولٌ

الوصف: السيِّدُ المسيح راكبٌ على جَحْشٍ ويمرُّ أمامَ جماعَةِ المؤمنين.

الشرح: تُصَوِّرُ الأيقونَةُ يومَ دخولِ المسيح إلى أورشليم وهو المعروفُ بيومِ الشَّعانين، والأحَدُ الأخيرُ من الصَّومِ واليَّومِ الأوَّلُ من أسبوعِ الآلامِ أيّ قَبْلَ الفِصْحِ بأسبوعٍ، ويتمُّ الاحتفالُ به كتذكارٍ لدخولِ السيّدِ المسيحِ الاحتفاليّ إلى أورشليمَ وهو كما جاءَ في الإنجيلِ المُقَدَّس: أنَّ المسيحَ غادَرَ بيتَ عَنْيَا قبلَ الفِصحِ بِستَّةِ أيامٍ وسارَ إلى الهيكَلِ فكانَ الجَمْعُ الغفيرُ من الشَّعْبِ يفرشونَ ثيابهُم أمامَهُ وآخرونَ يقطعونَ أغصانَ الأشجارِ احتفاءً به.

الملاحظات الأوليّة: الأيقونَةُ مرمَّمَةٌ وهي بحالَةٍ جيّدة.

4.10: الأيقونَةُ: الرَّسُوُل يعقوبُ الكبير والرَّسولَ بولس

يعقوب الكبير: من رُسُلِ السيّدِ المسيحِ الاثني عَشَر، وهو شقيقُ يوحنّا الإنجيليّ

بولس:هو شاوولُ اليهوديُّ الأصلِ، بولس الطرسوسيُّ الذي أصبَحَ أحدَ قادَةِ الجيلِ المسيحيّ الأوَّلِ، يكتُبهُ البَعْضُ خطأً باسم بولص، عُرِفَ باسم رسولِ الأُمَمِ

مكانـها: الرَّابِعَةُ من يَسَاْرِ الصَّفِّ الثّاني للأيقونسطاس.

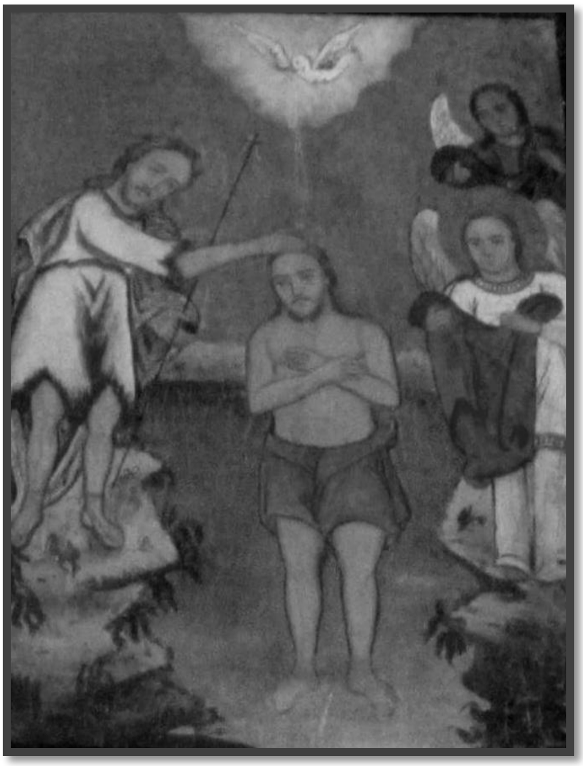
أبعادها: 37سم- 55سم

تاريخها: 1750 بحسب التَّسجيلِ القديمِ الموجودِ في الكنيسَةِ

المصَوِّرُ: مجهولٌ

الوصف: يَحْمِلُ يعقوبُ إنجيلاً بيديه، بينما يحمِلُ الرّسولُ بولس سيفَهُ رمزَ كَلِمَاتِهِ القاطِعَة.

الملاحظاتُ الأوليَّةُ: هناكَ شَقٌّ من أعلى إلى أسفلِ الأيقونَةِ مع فُقْدانٍ في طَبَقَةِ الإعداد.



5.11: الأيقونَةُ: عمادُ السَيِّدِ المسيح

مكانُها: الخامِسَةُ من يسارِ الصَّفِّ الثّاني للأيقونسطاس.

أبعادها: 37سم– 55سم

تاريخها: 1750 بحسب التَّسجيلِ القديمِ الموجودِ في الكنيسَةِ

المصَوِّرُ: مجهولٌ

شرح الأيقونَةِ: المعموديَّةُ هي سِرٌّ من أسرارِ الكنيسَةِ السَّبْعَةِ مؤسِّسُهَا السَيِّدُ المسيح، أمّا أيقونَةُ العِمادِ فهي نَسْخَةٌ صادِقَةٌ لما كُتِبَ في الكِتابِ المُقَدَّس عن معموديَّةِ يسوعَ في نَهرِ الاردُن وتحوي هذه الأيقونَةُ على رموزٍ نُفَسِّرُهَا كالآتي: السيّدُ المسيحُ مُثِّلَ عارياً ليُعيدَ للبشريَّةِ لباسَ المجدِ الذي كان لها في الفِرْدَوس، وفي أعلى الأيقونَةِ نرى نِصْفَ دائرَةٍ تُمَثِّلُ سماءً مفتوحَةً تَطِلُّ منها حمامَةٌ بيضاءُ ترمُزُ إلى الرُّوحِ القُدُس، يَنْبَعِثُ منها ثلاثَةُ أشعَةً ترمُزُ إلى الثَّالوثِ المقدَّسِ أمَّا الملائَكَةُ فقد هيئَّوا الأقمِشَةَ لينَشِّفوا جسَدَهُ بعد خروجِهِ من الماء.

الملاحظاتُ الأوليَّةُ: الأيقونَةُ مُرَمَّمَةٌ و هناكَ تَشَقُّقَاْت في طَبَقَةِ الإعداد.

6.12: الأيقونَةُ: رُقَادُ السيّدةِ

مكانُهَا: السَّادِسَةُ من يسارِ الصَّفِّ الثّاني للأيقونسطاس.

أبعادها: 37سم– 55سم

تاريخها: 1750 بحسبِ التَّسجيلِ القديمِ الموجودِ في الكنيسَةِ

المصوّر: مجهولٌ

الوصف: تصوِّرُ الأيقونَةُ ساعَةَ رُقادِ السيِّدةِ، تظهَرُ السيّدَةُ العذراءُ في الوسَطِ مُسَجَّاةً على سريرٍ ويبدو على وجهِهَا الهدوءُ كأنَّها نائِمَة، يداها موضوعَتَانِ بشكلِ صليبٍ، ويَقِفُ في وسَطِ الأيقونَةِ السيّدُ المسيحُ يَحْمِلُ بينَ يَدَيْهِ رُوْحَ والِدَتِهِ المتمثِّلَةِ هُنَا بصورَةِ طِفْلَةٍ صغيرَةٍ مُقَمَّطَةٍ بلفائِفٍ ويتجَمَّعُ حولَ السَّريرِ تلاميذُ السيّدِ المسيحِ على شَكْلِ نِصْفِ دائِرَةٍ تُغَطّي ملامِحُ الحُزْنِ وجوهَهُمْ، وفي أسفَلِ الأيقونَةِ نرى مشهَدَ ملاكٍ يقطَعُ يدَ رَجُلٍ.

شرح الأيقونة: لَمْ يَذْكُرْ لنا الأنجيلُ شيئاً عن رُقادِ السيّدةِ العذراءِ كما أنَّهُ لم يُسَلِّطِ الضَّوءَ على تفاصِيل حياتِهَا، إذ أننَّا لانَعْلَمُ يقيناً لامتى تُوفِيَّتْ ولا أينَ(المعلومات كلّها ربّما منحولَةٌ)، لكن يوجَدُ منذُ القِدَمْ تقليدٌ يذكُرُ أنَّ مريمَ تُوفِّيَتْ في أورشليمَ ودُفِنَتْ بحسَبِ وصيَّتِهَا مع والِدَيْهَا ويوسُفِ البارّ في مغارة الجُثمانيَّةِ بين أورشليمَ وجبلَ الزَّيتُونِ، لكنَّ بعضَ كتاباتِ الأباءِ القدّيسينَ ومن أبرَزِهِمْ

يوحَنَّا الدِّمَشقيّ قد ذكروا هذا الحَدَثَ كمايلي: " السيّدُ المسيحُ بنفسِهِ قد حَضَرَ إلى مَضْجَعِ والِدَتِهِ بالإضافَةِ إلى رُسُلِهِ المُتفرِّقينَ في العالَمِ للتَّبشيْرِ بالإنجيلِ وذلك بِحَسَبِ طَلَبِهَا، وعِنْدَمَا أسلَمَتِ الرُّوْحَ، حَمَلَ الرُّسُلُ جثمانَهَا واتَّجَهوا من أورشليمَ إلى قريَةِ الجُثمانيَّةِ، ولمَّا انتَهَتْ مراسِمُ الدَّفْنِ بقيَ الرُّسُلُ يُصَلُّونَ في الموقِعِ وعندما وَصَلَ توما كانَ حزيناً لِعَدَمِ تَمكُّنِهِ من رؤيةِ العذراءِ ساعةَ رُقادِهَا ووداعِهَا، حينئذٍ صَمَّمَ الرُّسُلُ أنْ يُدَحْرِجُوا الحَجَرَ عن بابِ القَبْرِ لِيَنَاْلَ توما العزاءَ عن حُزْنِهِ العميقِ، ولمَّا دُحْرِجَ الحَجَر لَمْ يجدوا في القَبْرِ إلاّ أدواتِ الدَّفْنِ وحدهَا أمَّا الجسَدُ فلم يَكُنْ في القَبرِ، ولهذا أطلَقَتِ الكنيسَةُ على نهايَةِ حياةِ العذراءِ على الأرضِ تسمِيَةَ الرُّقادِ، وذلك لأنَّها نامَتْ وقتاً قصيْراً كما في حُلُمٍ ثم انتَقَلَتْ بِجَسَدِهَا إلى السَّماءِ نظيرَ إبنِهَا يسوع، أمّا الكنيسَةُ فَلَمْ تَفرضْ هذا المفهومَ على المؤمنين كعقيدَةٍ، لكن ربَّما ضميرُ المسيحيِّينَ عَبْرَ الأجيالِ لايستَطيعُ نَفْيَ إمكانيَّةَ انتقالِ السيِّدَةِ إلى السَّماءِ وهي المخلوقَةُ المُصْطَفَاْةُ من عِنْدِ الله، وانطلاقاً من أهميَّةِ هذا التَّقليدِ في التّاريخِ الكَنَسيّ، تُكَرِّمُ الكنيسَةُ هذا الحَدَثَ في أيقوناتِهَا لِتُذكِّرَ المؤمنينَ أنَّ السيّدَةَ العذراءَ أوصلَتْ الطبيعَةَ البشريَّةَ المجبولَةَ من التُّرابِ إلى هَدَفِهَا الأسمى، وبذلك رسالَةٌ للطَّبيعَةِ البشريَّةِ إلى مايُمْكِنُ أنْ تصيْرَ عليهِ إذا تَحَلَّتْ بالتَّقوى والإيمانِ، أمَّا المَشْهَدُ الذي نراهُ في أسفَلِ الأيقونَةِ فَيُمَثِّل الملاكَ الذي يقطَعُ يَدَ المُنْكَر جيفونياس(Jephonias) وهو (رجلٌ يهوديٌّ من أورشليم) وذلك لأنَّهَ لَمْ يُصَدِّق انتقالَ العذراءَ فأرادَ قلبَ نَعْشِ مريم فَظَهَر حينَها ملاكٌ وقَطَعَ بِسَيْفِهِ يَدَهُ المُتَطَفِّلَة.

الملاحظاتُ الأوليَّةُ: هناك شَقٌّ من أعلى إلى أسفَلِ يسارِ الأيقونَةِ وكِسْرٌ صغيرٌ على الزَّاويَةِ اليُمْنَى مع فقدانٍ في طَبَقَةِ الإعداد.

7.13: الأيقونَةُ: القدّيس نيقولاوس واسبيريدون

مكانها: السَّابِعَةُ من يسارِ الصَّفِّ الثّاني للأيقونسطاس.

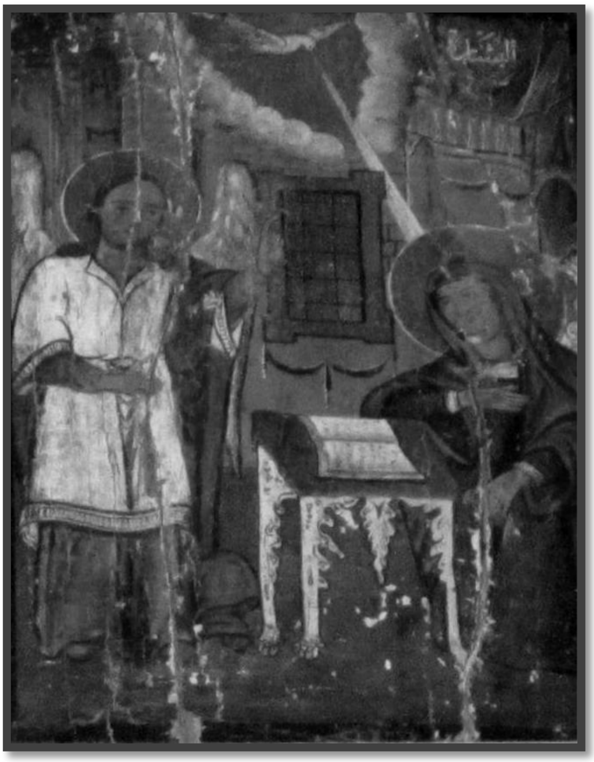
أبعادها: 37سم- 55سم

تاريخها: (1750)م بحسبِ التَّسجيلِ القديمِ الموجودِ في الكنيسَةِ

المصوّر: مجهولٌ

الوصف: كُلٌّ من القدّيسَيْنِ يَحْمِلُ الإنجيلَ بيدِهِ اليُسْرَى ويبارِكُ بيدِهِ اليُمْنَى.

الملاحظاتُ الأوليَّةُ: هناكَ تَشَقُّقَاتٍ في طَبَقَةِ الإعداد مع فُقْدَانٍ بسيطٍ في طَبَقَةِ الألوان.



8.14: الأيقونَةُ: البِشَاْرة

مكانـها: الثّامِنَة من يسارِ الصَّفِّ الثَّاني للأيقونسطاس.

أبعادها: 37سم– 55سم

تاريخها: (1750)م بحسبِ التَّسجيلِ القديمِ الموجودِ في الكنيسَةِ

المُصَوِّرُ: مجهولٌ

الوصف: تُصَوِّرُ هذه الأيقونَةُ حَدَثَ البِشَاْرةِ إذْ نَرَى الملاكُ جبرائيلُ يُبَشِّرُ العذراءُ، بينَما نرى السيّدةَ العذراءَ راكعةً أمامَ طاولَةٍ عليها كتابٌ مفتوحٌ كُتِبَ فيه "ها أنا أمَةٌ لِلرَّبَّ فَلْيَكُنْ لي كَقَوْلِكَ"، وفي الأعلى نرى حَمَامَةٌ بيضاءُ تَنْشُرُ شُعاعَاً من نور.

شرحُ الأيقونَةِ: تُصَوِّرُ الأيقونَةُ حَدَثَ البِشَارَةَ الذي وَرَدَ في إنجيلِ لوقا(الاصحاح الأول 26–56)، أذكر منه:(26) وفي الشَّهرِ السّادِسِ أُرْسِلَ جِبرائيلُ المَلاكُ مِنَ اللهِ إلى مدينَةٍ فيالجَليلِ اسْمُها ناصِرَةُ،(27)إلى عذراءَ مَخْطوبَةٍ لِرَجُلٍ مِنْ بيتِ داوُدَ اسمُهُ يُوسُفُ واسْمُ العْذراءِ مرْيَمُ.(28) فَدَخَلَ إليها المَلاكُ وقالَ "سلامٌ لكِ" أيَّتُها المُنْعَمُ علَيْها، الرَّبُّ معَكِ مُبارَكَةٌ أنْتِ في النِّساءِ.

(30) وقالَ لها المَلاكُ لا تَخافي يا مَرْيَمُ لأَنَّكِ قدْ وَجَدْتِ نِعْمَةً عِندَ اللهِ (31) وها أَنْتِ سَتَحْبَلينَ وتَلِدينَ ابناً وتُسَمّينَهُ يَسوعَ. (32) هذا يكونُ عَظيماً وابْنُ العَلِيِّ يُدْعَى ويُعْطيهِ الرَّبُّ الإِلَهُ كُرْسِيَّ داوُدَ أَبيهِ.(34) فقالَتْ مَريَمُ لِلمَلاكِ كَيْفَ يكونُ هذا وأنا لسْتُ أَعْرِفُ رَجُلاً (35) فأَجابَ المَلاكُ وقالَ لها الرُّوحُ القُدُسُ يَحِلُّ عَليكِ وقُوَّةُ العَلِيِّ تُظَلِّلُكِ فلِذلِكَ أيضاً القُدُّوسُ المَوْلودُ مِنْكِ يُدْعَى ابنَ اللهِ (37)لأَنَّهُ ليسَ شَيءٌ غيرَ مُمْكِنٍ لدَى اللهِ،(38)فقالَتْ مريَمُ هُوَذا أنا أَمَةُ الرَّبِّ ليَكُنْ لي كَقَولِكَ.

أمّا في القرآن الكريم نقرأ حَدَثَ البِشَارَةِ أولاً في الآية (45) من سورة آلِ عمران: (إِذْ قَالَتِ الْمَلآئِكَةُ يَا مَرْيَمُ إِنَّ اللّهَ يُبَشِّرُكِ بِكَلِمَةٍ مِّنْهُ اسْمُهُ الْمَسِيحُ عِيسَى ابْنُ مَرْيَمَ وَجِيهًا فِي الدُّنْيَا وَالآخِرَةِ وَمِنَ الْمُقَرَّبِينَ).

وفي **سورة مريم** أيضاً تُذكَر حادثة البشارة وجاء فيها: ((وَاذْكُرْ فِي الْكِتَابِ مَرْيَمَ إِذِ انتَبَذَتْ مِنْ أَهْلِهَا مَكَانًا شَرْقِيًّا(16) فَاتَّخَذَتْ مِن دُونِهِمْ حِجَابًا فَأَرْسَلْنَا إِلَيْهَا رُوحَنَا فَتَمَثَّلَ لَهَا بَشَرًا سَوِيًّا(17) قَالَتْ إِنِّي أَعُوذُ بِالرَّحْمَن مِنكَ إِن كُنتَ تَقِيًّا(18) قَالَ إِنَّمَا أَنَا رَسُولُ رَبِّكِ لِأَهَبَ إليكِ غُلَامًا زَكِيًّا (19) قَالَتْ أَنَّى يَكُونُ لِي غُلَامٌ وَلَمْ يَمْسَسْنِي بَشَرٌ وَلَمْ أَكُ بَغِيًّا(20) قَالَ كَذَلِكِ قَالَ رَبُّكِ هُوَ عَلَيَّ هَيِّنٌ وَلِنَجْعَلَهُ آيَةً لِلنَّاسِ وَرَحْمَةً مِّنَّا وَكَانَ أَمْرًا مَّقْضِيًّا(21) فَحَمَلَتْهُ فَانتَبَذَتْ بِهِ مَكَانًا قَصِيًّا (22))).

فالأيقونَةُ تُتَرجِمُ الحَدَثَ تماماً كما وَرَدَ في الكُتُبْ المُقَدَّسَة، أمّا الحمامَةُ البيضاءُ في أعلى الأيقونَةِ فهي تَرْمُزُ للرُّوحِ القُدُسِ الذي يُشْيِرُ إليه الملاكُ بقولِهِ"إنَّ الرُّوحَ القُدُسَ يَحِلُّ عليكِ" (لو1:35)

الملاحظاتُ الأوليَّةُ:الأيقونَةُ مُرَمَّمَةٌ وتعانِيْ مِنْ فُقْدَانٍ في طَبَقَةِ الألوانِ وفيها شِقَّانِ متوازيان.

9.15: الأيقونَةُ: المسيحُ مَلِكُ الملوك

مكانُها: التَّاسِعَةُ من يسارِ الصَّفِّ الثَّاني للأيقونسطاس.

أبعادها: 37سم− 55سم

تاريخُها: (1750)م بِحَسَبِ التَّسجيلِ القديمِ الموجودِ في الكَنْيسَة

المُصَوِّرُ: مَجْهولٌ

الوَصْفُ:السيّدُ يجلسُ على العَرْشِ ويبارِكُ بيديَهِ الاثنتين وفي الزوايا رموزُ الإنجيليّينَ الأربعة

الأسَدُ: رَمْزُ الإنجيليّ مَرْقُسِ لأنَّهُ بدأ إنجيلَهُ بصوتِ الأسدِ "صوتٌ صارِخٌ في البريَّة".

الثَّورُ: رمْزُ الإنجيليّ لوقا، لأنَّهُ في إنجيلَهُ كانَ أكثَرَ مَنْ تَكَلَّمْ عن الذَّبائِحِ.

الإنسانُ الملاك: رمزُ لمتّى لأنَّهُ نَسَبَ السيّدُ المسيحُ لإبنِ الإنسان.

النّسرُ: رَمْزُ يوحَنَّا الذي ارتَفَعَ كثيراً في سماءِ اللاّهوتيّاتِ، وفي مضمونِ الرَّمْزِ إشارَةٌ أيضاً للسيّدِ المسيحِ الذي ارتَفَعَ إلى السَّماءِ بِجَسَدِهِ.

الملاحظات الأوليّة: الأيقونَةُ بحالَةٍ جيّدة.

10.16: الأيقونَةُ: سمعان القانونيّ واندراوس

سمعان القانوني: من تلاميذ السيّد المسيح لُقِّبَ بالقانونِيّ أو الغيور لِلْتَّفْرِقَةِ بينَهُ وبينَ سِمْعَانَ بُطرس

اندراوس: هو شقيقُ بطرسَ الرَّسول، ومن تلاميذِ السيّد المسيح الاثني عشر

مكانُها: العاشِرضةُ من يسارِ المستوى الثَّاني للأيقونسطاس.

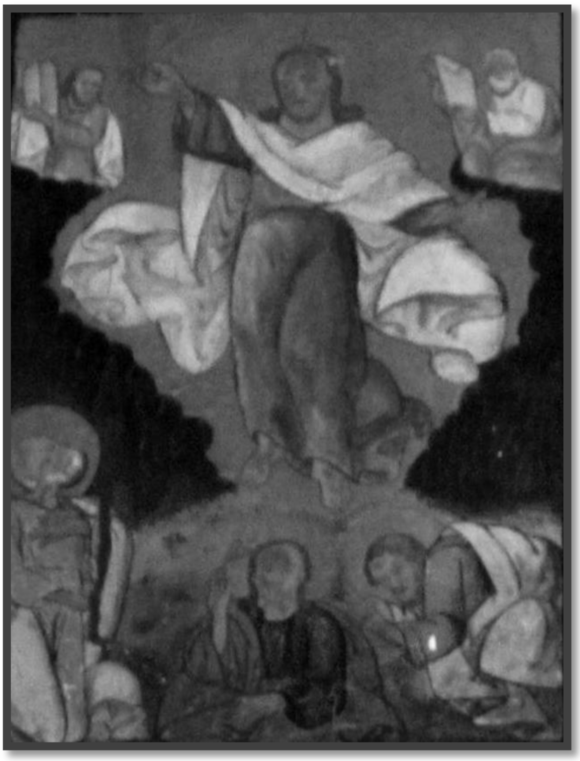
أبعادها: 37سم− 55سم

تاريخُها: (1750)م بحسَبِ التَّسْجِيلِ القديمِ الموجودِ في الكنيسَةِ

المصوّرُ: مجهولٌ

الوصفُ: القديسانَ جالسان الأوَّلُ من اليسارِ يحمِلُ مَلَفّاً بيدِهِ والاثنان ينظُرانِ باتِّجاهِ السيّدِ المسيح

الملاحظاتُ الأوليَّةُ: فقدانٌ في طَبَقَةِ الإعداد وبِشَكْلٍ واضِحٍ في أعلى ويمينِ الأيقونَة.



11.17: الأيقونَةُ: التَجَلّي

مكانها: هي الحاديةَ عَشْرَةَ من يسار المُسْتَوَى الثَّانِي للأيقونسطاس.

أبعادها: 37سم- 55سم

تاريخها: (1750)م بحَسَبِ التَّسجيلِ القديمِ الموجودِ في الكنيسَةِ

المصوّر: مجهولٌ

الوصفُ: نُلاحِظُ في هذه الأيقونَةِ ثلاثَةَ مستويَّات، يحتلُّ الأوَّلُ منها السيّدُ المسيح، وفي الوسط إلى اليمين واليسار نشاهد النبييّن إيليّا وموسى، وعلى الأرض كُلاً من التلاميذ يوحنّا، يعقوب وبطرس.

شرح الأيقونة: يُعتَبرُ موضوع التَّجَلِّي من أهمِّ المواضيعِ في الكنيسَةِ الشَّرقيَّةِ ولذلك كانَ يفرُضُ على كُلِّ رسامِ أيقونَةٍ أنّ يُدَشِّنَ حياتَهُ الفنيَّةَ بلوحَةِ التَّجَلِّي، وهو ظهورُ السيّدُ المسيحِ على جَبَلِ ثابور لِكُلٍّ من النَّبِيّين موسى وإيليا بالإضافة لتلاميذِهِ يوحنّا، يعقوب وبطرس، ويرمُزُ موسى وإيليّا إلى الشَّريعَةِ والنُّبوْاتِ وإنَّ الذي ظَهَرَ لموسى وإيليّا في القديم على جبل سيناءِ برموزٍ يَتَجَلّى اليومَ على جبلِ ثابورَ لتلاميذِهِ وأقامَ موسى وإيليّا شاهِدَيْنِ لهذهِ النِّعْمَةِ، أمّا التّلاميذُ فتصوِّرُهَم الأيقونَةُ على الأرضِ، مذعورِيْنَ من الرُّؤيَةِ

الملاحظاتُ الأوليَّةُ: الأيقونَةُ بحالَةٍ جيّدة.

12.18: الأيقونَةُ: القديسُ بطرسُ والإنجيليّ يوحنا

القديسُ بطرس: هو سِمْعانُ بن يونا المُلَّقَبُ بسمعانَ بطرس، وهو واحِدٌ من نِخْبَةُ التَّلاميذِ الإثنى عشَرَ الّذينَ اختارَهُمُ السيّد المسيحُ من بينِ أتباعِهِ، يُصَوَّرُ الرّسولُ بطرس في الأيقونَةِ دائماً وهو يَحْملُ مِفْتَاحَيْنِ بيدِهِ ويرمزانِ إلى مفتاحِ الكنيسَةِ ومفتاحِ الجَنَّةِ، وبهذا رمزيَّةٌ لِحَمْلِهِ رسالَةَ السيّد المسيح و قيادَتِهِ مسيرَةَ الكنيسَةِ الأولى، ويضع يده الأخرى على صَدْرِه.

الإنجيليّ يوحَنّا: هو من تلاميذ السيّد المسيح الاثني عشر، لُقِّب بيوحنّا الحبيب وهو كاتِبُ إنجيل يوحَنّا والرَّسائِلِ الثلاث التي تُنْسَبُ إليه وسِفْرِ الرؤيا وهو شقيقُ يعقوبَ الكبيرُ تلميذَ السيّد المسيح.

مكانُها: الثَّانيَةَ عَشْرَةَ من يسارِ الصَّفِّ الثَّاني للأيقونسطاس.

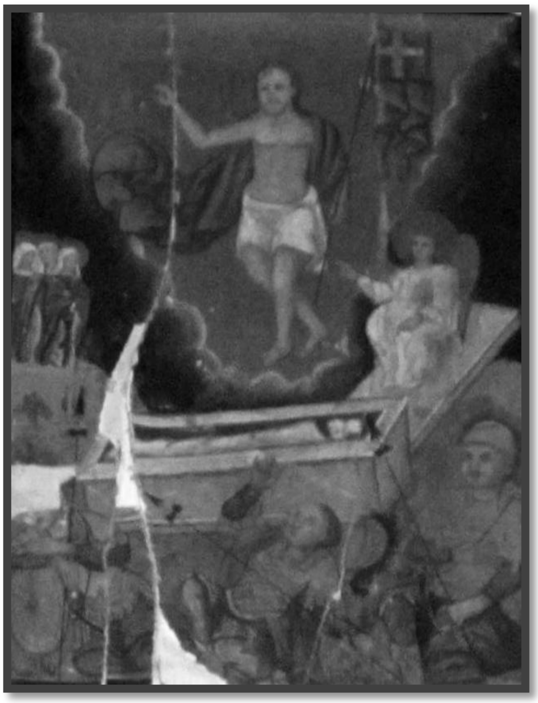
أبعادها: 37سم– 55سم

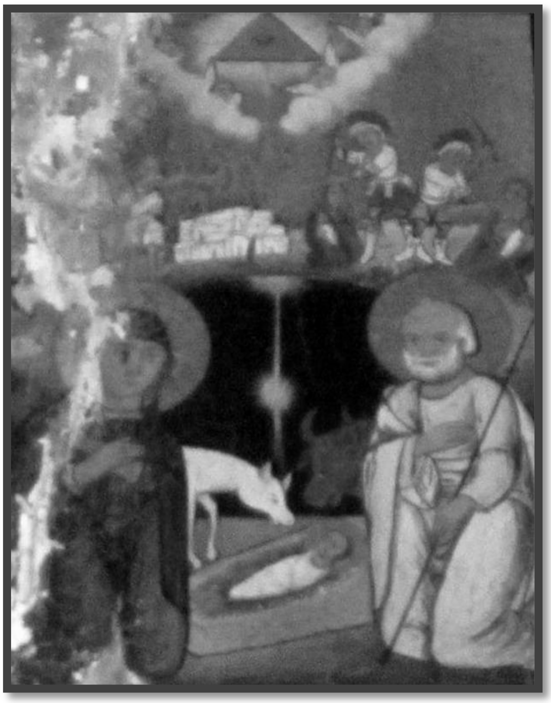
تاريخها: (1750)م بحسب التَّسجيلِ القديمِ الموجودِ في الكنيسَة

المصوِّرُ: مجهولٌ

الوصف: القدّيسان جالِسان، يحملُ بطرسُ مفاتيحَ الجَنَّةِ، ويُمْسِكُ يوحَنَّا الإنجيلَ بين يديه.

الملاحظاتُ الأوليّة: هناك شقٌّ من أعلى إلى أسفلِ يمينِ الأيقونَةِ.





13.19: الأيقونَةُ: قيامَةُ السيّد المسيح

مكانُها: الثَّالِثَة عَشْرَةَ من يسارِ الصَّفِّ الثّاني للأيقونسطاس.

أبعادها: 37سم- 55سم

تاريخها: (1750)م بِحَسَبِ التَّسجيلِ القديمِ الموجودِ في الكنيسَة

المصوِّرُ: مجهولٌ

الوصف: تصوِّرُ الأيقونَةُ قيامَةَ السيّد المسيح مُنتَصِراً على الموتِ والملاكَ يجلسُ على القَبْرِ الفارغِ وفي خلفيَّةِ المشهد نرى حاملاتِ الطِّيْبِ اللّواتي شَهِدْنَ على قيامَتِه.

الملاحظاتُ الأوليَّةُ: هناك شِقّان من أعلى إلى أسفلِ الأيقونَةِ مع فقدانٍ في طبقة الإعداد.

14.20: الأيقونَةُ: الميلاد

مكانُها: الرَّابعَةَ عَشْرَةَ من يسارِ الصَّفِّ الثّاني للأيقونسطاس.

أبعادها: 37سم- 55سم

تاريخها: (1750)م بحسبِ التَّسجيلِ القديمِ الموجودِ في الكنيسَة

المصوِّرُ: مجهولٌ

الوصف: تُصَوِّرُ الأيقونَةُ حَدَثَ ميلادِ يسوعَ المسيحِ في المغارَة، الطِّفْلُ في المِذْوَدْ بجانبِهِ السيِّدةُ العذراءُ ويوسُفُ البّار، الثّورُ والحِمارُ يقومان بتدفِئَةِ السيّد المسيح، نجمَةُ الميلادِ الثُّلاثيَّةِ الشُّعاعُ تُنِيْرُ الحَدَثَ العظيمَ، وفي خلفيَّةِ المَشْهَدِ جنودُ هيرودُس يقتلونَ الأطفالَ الّذين من عُمْرِ يسوعَ ليتخَلَّصَ منه، وفي سماءِ الأيقونَةش نورٌ وجموعٌ من الملائِكَةِ ورمزُ العينِ داخِلَ المُثَلَّثَ رَمزٌ لِوَحْدَةِ الثَّالوثِ وعينُ اللهِ الحاضرةُ في كُلِّ زمانٍ ومكان[234].

شرح الأيقونة: تصوِّر هذه الأيقونَةُ حَدَثَ ميلادِ السيِّدِ المسيح كما جاءَ في الإنجيل " وصَعِدَ يوسُفُ مِنَ الجَليلِ مِنْ مدينةِ النَّاصِرَةِ إلى اليهوديَّةِ إلى بَيتَ لَحمَ مدينةِ داودَ، لأنَّهُ كانَ مِنْ بَيتِ داودَ وعشيرتِهِ، ليكتَتِبَ معَ مَريمَ خَطيبَتِهِ، وكانَت حُبلى، وبَينَما هُما في بَيتَ لَحمَ، جاءَ وَقتُها لِتَلِدَ، فولَدَتِ ابنَها البِكرَ وقَمَّطَتْهُ وأضجَعَتهُ في مِذْودٍ، لأنَّهُ كانَ لا مَحَلَ لهُما في الفُندُقِ."(لوقا2: 4-7) أمّا عن شخصيّاتِ الحَدَثِ فنشاهِدُ في الأيقونَة:

- العذراء مريم: في مركز الأيقونة لبيان مِحْوَرِيَّتِهَا في السِّرِّ العظيم و إطاعَتَهَا مشيئةِ الله.
- الطفل يسوع: ملفوفاً بأكفان بَدَلَ الأقمِطَةِ وبذلكَ إشارةٌ إلى أنَّهُ مولودٌ لِهَدَفِ الفداءِ.
- يوسُفَ البّار: يُصَوَّرُ في أيقونَةِ الميلادِ مُسْتَسْلِماً لتأمُّلٍ عميق.
- النَجمَةَ المُثَلَّثَةَ الشُّعاعِ: هَدَتِ المجوس والرُّعاةَ إلى مكانِ السيّد المسيحِ وترمُزُ إلى وَحْدَةِ الثَّالوث.
- الثَّورَ والعِجْل: ترمُزُ هذه البهائِمُ في مشهد أيقونَةِ الميلاد إلى فِكْرٍ مرتَبِطٍ بتمامِ نبوءَةِ اشعياء النبي: "عَرَفَ الثَّورُ قانِيْهِ والحمارُ مَعْلَفَ صاحِبِهِ لكِنَّ إسرائيلَ لم يَعْرِفَ وشعبِي لَمْ يفهَمْ"(أش 1: 3)، ويربِطُهُمْ القدّيسُ غريغوريوس بالأُمَمِ الرَّازِحِيْنَ تَحْتَ وطأَةِ عبادَةِ الأوثَانْ.

الملاحظاتُ الأوليَّةُ: نلاحِظُ فُقداناً واضِحَاً في طَبَقَةِ الإعدادِ من أعلى إلى أسفلِ يمينِ الأيقونَةِ بالإضافَةِ إلى تشقُّقَاتٍ فيها.

---

[234].Murray,Peter and: *Eye of God*, Oxford Dictionary of Christian Art, UK, 1996,p; 177.

15.21: الأيقونة: الإنجيليَّن متى ولوقا

متّى الإنجيليّ: من رُسُل السيّد المسيح الاثني عشر، كاتبُ الإنجيلِ الأوَّل ويَرْمُزُ له بالإنسان.

لوقا الإنجيلي:هو من تلاميذ السيّد المسيح السبعين الذين بَشَّرَوا في العالَم لَكنَّهُ لم يكُنْ من الاثني عشر تلميذاً رافقَ الرسولُ بولس في التَّبْشير، وهو كاتِبُ سِفْرَيْن من أسفارِ العَهْدِ الجديد "إنجيل لوقا" وسفْرِ "أعمالِ الرُّسُلِ" وهو أوَّلُ مَنْ رَسَمَ أيقونَةَ السيِّدةِ العذراءِ مع الطِّفْلِ يسوع ويُرْمَزُ له بالثَّور

مكانها: الخامِسَةَ عَشْرَةَ من يسارِ الصَّف الثَّاني للأيقونسطاس.

أبعادُها: 37سم- 55سم

تاريخُها: (1750)م بِحَسَبِ التَّسْجِيلِ القديمِ الموجودِ في الكنيسة

المصوّرُ: مجهولٌ

الوَصْفُ: الإنجيليّان يجلسان بجانب بعضهما ويحمِلُ كلٌّ منهما الإنجيل بين يديه.

الملاحظات: هناك شُقٌّ من أعلى إلى أسفَلِ يسارِ الأيقونَةِ، وتشقُّقَاتٌ في طَبَقَة الإعداد.

16.22: الأيقونة: مار إلياس الحيّ

شخصيّةٌ دينيّةٌ لَمَعَتْ في وَسَطِ المجتمَعِ اليهوديّ الوثنيّ في القرن التاسع قبل الميلاد في فلسطين، إنّه النبيُّ إيليّا في العهدَيْنِ القديمِ والجديدِ والنبيّ إلياس في القرآن، عاشَ في عهدِ آحاب ملكِ اسرائيل وكان في صراعٍ دائم معه، وبعد تحقُّق الكثيرِ من النبوآتِ وجهادٍ لإثباتِ وجودِ اللهِ، يُذْكَرُ أنَّ الله رَفَعَهُ حيّاً إلى السماء وهذه الأيقونَةُ تُعَبِّرُ عن هذا الحَدَثِ إذ تُصَوِّرهُ صاعِداً إلى السَّماءِ بمركَبَةٍ ناريَّةٍ تاركاً رداءه إلى النّبِيِّ أليْشَع تلميذِهِ والذي أصبحَ خَلَفَاً له بواسِطَةِ الرّداءِ الذي تَرَكَهُ له، جاءَ ذِكْرُهُ في العَهْدِ الجديدِ أكثرَ مِنْ مَرَّة وخاصَّةً في حَدَثِ تجلّي السيّدِ المسيحِ على جبل ثابور(لو9: 28-36)، وفي سورَةِ الصَّافاتِ في القرآنِ الكريم.

مكانُها: السَّادِسَة عَشْرَةَ من يسارِ الصَّفِّ الثّاني للأيقونسطاس.

أبعادها: 37سم- 55سم

تاريخها: (1750) م بحسب التَّسجيلِ القديمِ الموجودِ في الكنيسة

المصوّر: مجهولٌ

الملاحظات: هناكَ شقٌّ مُتَعَرِّجٌ من أعلى إلى أسفَلِ منتَصَفِ الأيقونَةِ.

17.23: الأيقونَةُ: الرسولَيْن توما و تدّاوس

توما: هو من الجليلُ يُلَقَّبُ بالتَّوأَم، وقد اختارَهُ السيّدُ المسيحُ من بين تلاميذِهِ الاثني عشر.

تداوس: عُرِفَ أيضاً باسم(يهوذا)غير الإسخريوطي وهو أخو يعقوب ومن تلاميذ السيّد المسيح

مكانها: السَّابعة عَشْرَةَ من يَسارِ الصَّفِّ الثّاني للأيقونسطاس.

أبعادها: 37 سم- 55 سم

تاريخها: (1750) م بحسب التَّسجيلِ القديمِ الموجودِ في الكنيسة

المصوِّرُ: مجهولٌ

الوصف: يبدو القدّيسان جالِسَيْن ويوجهان نَظَرَيْهِمَا إلى السيّدِ المسيح.

الملاحظاتُ الأوليّة: الأيقونَةُ بحالَةٍ جيّدة.

18.24: الأيقونةُ: صعود السيّد المسيح

مكانها: الثَّامِنَةَ عَشْرَةَ من يسارِ الصَّفِّ الثَّاني للأيقونسطاس.

أبعادُها: 37سم- 55سم

تاريخها: (1750)م بحسب التسجيل القديم الموجود في الكنيسة

المصوِّرُ: مجهولٌ

الوصف: تصوِّرُ الأيقونَةُ حادِثَةَ صعودِ السيّد المسيحِ إلى السَّماء، في أسفلِ الأيقونَةِ نرى الرُّسُلَ مجتمعينَ على جبل الزَّيتونِ وَسَطَهمُ تَقِفُ السيِّدة العذراء، وعلى هذا المكانِ أعطاهُم السيّد المسيح الرِّسالَةَ الاخيرَةِ وليبارِكِهُمْ وبينما هو يبارِكهُمْ افترَقَ عنهم إلى السَّماءِ بسحابة ".

شرح الأيقونة: تُعَبِّرْ هذهِ الأيقونَةُ عن حَدَثِ صعودِ السيِّدِ المسيحِ كما جاءَ في الإنجيلِ المُقَدَّس تماماً، نُلاحِظْ أنَّ الرُّسُل في الأيقونَةِ كُلَّهم في حركَةٍ مُستَمِرَّةٍ وحيويَّةٍ وبذلك إشارةٌ إلى رسالَتِهِم في التَّبشيرِ وكثرَةِ اللُّغاتِ وتنقُّلِهِمْ حولَ العالم، أمّا السيّدةُ مريم فهي منتَصِبَةٌ في ثباتٍ لا يتزعزَعُ وهنا يَجْدُرُ التَّوضيحُ أنَّ الكتابَ المقدَّسَ لم يَذْكُرْ وجودَ مريم مع الرُّسُلِ في حادِثَةِ الصُّعودِ ولكنَّ التَّقليدَ يذكُرُهَا لِغَرَضٍ تَعليميّ، فهي تَرْمُزُ للكنيسَةِ الصَّامِدَةِ الجامِعَةِ في كُلِّ الأزمان.

الملاحظات الأوليّة: هناك شقٌّ بسيطٌ من أعلى إلى أسفَلِ يسارِ الأيقونة.

19.25: الأيقونَةُ: دخولُ السيِّدِ إلى الهيكل

مكانها: وهي التَّاسِعَةَ عَشْرَةَ من يسارِ الصَّفِّ الثّاني للأيقونسطاس.

أبعادها: 37سم– 55سم

تاريخها: (1750) م بحسب التَّسجيلِ القديمِ الموجودِ في الكنيسَة

المصوِّرُ: مجهولٌ

الوصف: تصوِّرُ الأيقونَةُ تقدِمَةَ السيّد المسيح إلى الهيكَلِ، سمعانَ الشيخّ يحتَضِنُ الطِّفْلَ يسوع ويبدو في المشهد كلٌّ من السيّدة مريم العذراء ويوسُفِ البارّ والنَبيَّة حَنّة.

شرح الأيقونة: تتحدَّثُ الأيقونَةُ عن طَقْسٍ مُتّبَعٍ في شريعَةِ موسى والّذي كان يقضي بأن يُقدَّم كُلَّ بِكرٍ من الذُكورِ إلى هيكل الله بعد أربعينَ يوماً من ولادته (خروج:34: 19–20)، إذ أُقيمَ هذا التَّدبيرُ كتذكارٍ عن خَلاصِ أبكارِ بني إسرائيلَ من الموتِ الّذي أصابَ جميعَ أبكارِ المِصريين (خروج: 12: 19)، ولذلك كان يتوّجبُ على كُلِّ بكرٍ من الذُّكورِ أن يُفدى بثَمَنٍ مُحدّدٍ من النّاموس أيّ أنّهُ مُلْكٌ للرَّبِّ وبحمايَتِهِ أمَّا إذا كانَتِ الأمُّ فقيرةَ الحالِ فكانت تقدِّمُ زوجّ حمامٍ أو زوجيّ يمامٍ، وتُصَوِّرُ هذهِ الأيقونَةُ مشهَدَ تقيُّدِ العذراءِ بالشَّريعَةِ فنراها داخلَ الهيكَلِ أمامَ المذبَحِ ويظهَرُ سِمعانُ الشَّيخُ يحمِلُ الطِّفْلَ يسوعَ بين يديهِ وأمَامَهُ يوسُفُ وحنَّة النبيّة، ويعتبَرُ هذا اللِّقاءُ بين سمعانَ بمثابَةِ اللِّقاءِ بين العَهْدِ القديمِ والعَهْدِ الجديدِ.

الملاحظات الأوليّة: الأيقونَةُ بحالَةٍ جيّدة.

20.26: الأيقونَةُ: لوقا الإنجيليّ

مكان الأيقونة: في رُواق الكنيسَةِ

أبعادها: 40 سم – 26 سم

تاريخها: القرن (19) م.

المصوِّرُ: مجهولٌ

الوصف: الإنجيليّ لوقا واقِفاً ويحمِلُ إنجيلاً بيدِهِ اليُمْنَى.

الملاحظاتُ الأوليَّةُ: الأيقونَةُ بحالَةٍ جيّدَةٍ نسبيّاً، لكننا نلاحِظُ وجودَ بُقْعَةِ دهانِ أبيضِ اللّونِ على يسارِ إطارِ الأيقونَةِ، بالإضافَةِ إلى مساميرَ مضافَةٍ لاحِقاً على إطارِ الأيقونَةِ.

21.27: الأيقونة: متّى الإنجيليّ

مكان الأيقونة: في رُواق الكنيسَة

أبعادها: 40 سم – 26 سم

تاريخها: القرن (19) م.

المصوِّرُ: مجهولٌ

الوصف: الإنجيليُّ متّى واقفاً ويحمِلُ إنجيلاً بيدِهِ اليُمْنَى ويشيُر إليه باليُسْرَى.

الملاحظاتُ الأوليَّةُ: الأيقونَةُ بحالَةٍ جيّدَةٍ، وهناكَ مساميرٌ مضافَةٌ لاحِقَاً على إطارِ الأيقونَة.

22.28: الأيقونة: مَرْقُس الإنجيليّ

مكان الأيقونة: في رُواق الكنيسَةِ

أبعادها: 40 سم– 26 سم

تاريخها: القرن (19) م.

المصوِّرُ: مجهولٌ

الوصف: الإنجيليّ لوقا واقِفاً ويحمِلُ إنجيلاً بيدِهِ اليُمْنَى.

الملاحظاتُ الأوليَّةُ: الأيقونَةُ بحالَةٍ جيّدَةٍ نسبيّاً، وهناكَ فقدانٌ في طَبَقَةِ الإعدادِ في أعلى الأيقونَةِ مع وجودِ مساميرَ مضافَةٍ لاحِقَاً حولَ الإطار.

23.29: الأيقونَةُ: يوحَنَّا الإنجيليّ

مكان الأيقونَة: في رُواقِ الكنيسَة

أبعادها: 40 سم – 26 سم

تاريخها: القرن (19) م.

المصوِّر: مجهولٌ

الوصف: الإنجيليّ يوحَنَّا واقِفاً ويحمِلُ إنجيلَهُ بِيَدِهِ اليُسْرَى و ريشَةَ الكِتابَةِ باليُمْنَى.

الملاحظاتُ الأوليَّةُ: الأيقونَةُ بحالَةٍ جيّدَةٍ، وهناك مساميرٌ مُضافَةٌ لاحِقَاً على كافَّةِ جوانِبِ الإطار.

24.30: الأيقونة: الملاكُ ميخائيل

مكان الأيقونة: في الكنيسَةِ داخِلَ الهيكل

أبعادُها: 40 سم– 26 سم

تاريخها: القرن (19) م.

المصوّر: مجهول

الوصف: يحمِلُ الملاكُ ميخائيلُ بيدِهِ اليُسْرَى ميزاناً رمز العدالَةِ وباليُمْنَى سيفاً، ويضَعُ تحتَ قدَمِهِ رمْزَ الشَرِّ، وفي ذلك رمزيَّةٌ لانتصارِ الخيْرِ على الشَّرِ.

الملاحظات: هناكَ فقدانٌ في طبقَةِ الإعداد، مع آثارٍ لمساميرَ مضافَةٍ لاحقاً على الإطار.

25.31: الأيقونَةُ: القدّيس نيقولاوس

(من مدينة مورا، ترَكَ ثروةَ والدَيْهِ ليعيشَ حياةَ النُّسْكِ، رُسِمَ كاهناً وهو في التَّاسِعَةِ عَشْرَةَ من عمره، اشتُهِرَ بأعمالِهِ الخيريَّةِ للفقراءِ، وانطلاَقاً من سيْرَةِ حياتِهِ اشتُهِرَتْ شخصيَّةُ (سانتا كلوز)، إذ أنَّهُ الشَّخصيَّةُ الحقيقيَّةُ وراءَ قِصَّةَ بابانويل الذي يتركُ الهدايا للأطفالِ ليلةَ عيدِ الميلادِ.

مكانُ الأيقونَةِ: في الكنيسَةِ داخِلَ الهيكل

أبعادُها: 40 سم– 26 سم

تاريخها: القرن (19) م.

المصوِّرُ: مجهولٌ لكن أسلوب الرسم ينتمي إلى الأسلوب اليوناني.

الوصف: القدّيسُ يحمِلُ إنجيلاً بيدٍ ويبارِكُ بالأُخرى.

الملاحظات الأوليّة: الأيقونَةُ بحالَةٍ جيّدة.

26.32: الأيقونة: القديس جاورجيوس

ولد في مدينة اللّد في فلسطين سنة(280)م، ثم التحق بجيش القيصر الروماني ديوكلتيانوس، ولمّا بدأ القيصر باضطهاد المسيحيين رفض جاورجيوس ممارسة التعذيب بحقهم، فاعتنق المسيحية واستبسل في الدفاع عنها، فاعتُقل وعُذب حتى الموت وقطع رأسه.

مكان الأيقونة: في الكنيسة داخل الهيكل

أبعادها: 40 سم- 26 سم

تاريخها: القرن (19)م.

المصوّر: مجهول

الوصف: تصوّر الأيقونة المشهَدَ التَّقليديّ لهذا القِدِّيسِ الشَّهيدِ جاورجيوس بهيئَةِ شابٍّ يمتطي ظَهْرَ حصانٍ أبيضَ لابِسَاً زيّاً عسكريّا ووشاحَاً أحمَر قانِياً ويصارِعُ التِّنِّيْنَ طاعِنَاً الرُّمحَ في جَسَدَهِ، وفي أعلى اللَّوحَةِ يظهَرُ ملاكٌ من السَّماءِ يَضَعُ له إكليلَ النَّصرَ، وهذه الصورَةُ التي مُثِّل بها القِدّيسُ تُعَبِّرُ بشَكْلٍ رَمْزِيٍّ عن سيرَتِهِ التي حِيْكَتْ الأساطيرُ من حولِهَا

الملاحظاتُ الأوليَّةُ: نلاحِظُ في الأيقونَةِ وجودَ شِقَّينِ متعاكِسَيْنِ الأوَّلُ من الأعلى إلى الأسفل والثَّاني من الأسفَلِ إلى الأعلى، بالإضافَةِ إلى فقدانٍ في طبقتَيّ الإعدادِ والألوانِ، وتَجَمُّعٍ في طبقَةِ الحمايَةِ بتأثيرِ الحرارة .

■**الصَّلَبُوتْ:** السيّدُ المسيحُ مُعَلَّقَاً على الصَّليبِ وعلى يسارِهِ أيقونضةُ يوحَنَّا المعمدانُ وإلى اليمينِ السيّدَةُ العذراءُ، الصَّلَبُوتُ بحالَةٍ جيِّدَةٍ نسبياً ماعدا أيقونَةَ العذراءِ فهناكَ فقدانٌ واضِحٌ في طَبَقَةِ الإعدادِ والألوانِ.

الملاحظاتُ حولَ أيقوناتِ الكنيسَةِ:

إنّهُ لَمِنَ الجديرِ بالذِّكْرِ أنَّ هذهِ الكنيسَةَ تَمْتَلِكُ تَوثيقاً وأرشَفَةً قديمَةً لأيقونَاْتِهَا تُنْسِبُ من خلالِ هذا التَّوثيقِ أيقونَتَأْنِ من بينِ تلكَ الأيقوناتِ إلى المدرسَةِ الرُّوسيَّةِ وتؤرِّخُها خلالَ القرنِ السَّابعِ عشَرَ وأنَّ الكنيسَةَ حصَلَتْ عليها من خلالِ زيارَةِ البطريرك مكاريوس بن الزعيم، وباقي الأيقوناتِ تُنْسَبُ إلى القَرنِ الثّامِنِ عَشَر، لَكِنْ من خِلالِ دراسَةِ العديدِ من الأيقوناتِ والتَّمعُّنِ بها، نَجِدُ أنَّ تلكَ الأيقونتينِ المنسوبّتينِ إلى المدرسّةِ الرُّوسيَّةِ بعيدتانِ تماماً عن أُسلوبِ المدرسَةِ الرُّوسيَّةِ وهما أقرَبُ إلى أُسلوبِ مدرسَةِ القُدّسِ التي تعودُ للقَرْنِ التَّاسعِ عَشَر بملامِحِها، وزخرفَتِهَا وحتّى بألوانِهَا، ولكنْ بِحَسبِ الأرشيفِ الكَنَسِيّ الذي يؤكِّدُ زمَنَهُما لايمكنُنَا إلاّ أن نذكُرْ تسجيلها بحسب ذلكَ التاريخ، لكنْ نحنُ كآثاريينَ لايُمكِنُنَا فقط التَّسليمُ بما هو مكتوبٌ، وبِمُسَاعَدَةِ بعضِ الأخصَّائيينَ الّذينَ أَكَدّوا استحالَةَ أنّ تكون تلك الأيقوناتُ من القرن(17)م أو أنَّها من أُسلوبِ المدرسَةِ الرُّوسيَّةِ.

ويبقى التَّحليلُ الأكثرُ قرابَةً من الواقِعِ وهو احتماليَّةُ أن تكون قد تعَّرَضَتْ تلك الأيقوناتُ التي سُجِّلَتْ على أنَّهَا جُلِبَتْ من روسيا وتعودُ للقرن(17)م لعمليَّاتِ تَبْديلٍ أو لِحَدَثٍ ما أثناءَ نَزْعِهَا من مكانِهَا وترمِيْمِهَا، إذ أننَّا من خلالِ التَّدقْيقِ بالتَّوثيقِ القديمِ الموجودِ في الكنيسَةِ والّذي أُجري في (6-2-1961) ومقارَنَتِهِ مع التَّوثيقِ الحاليّ للأيقونَاْتِ نُلاحِظُ أنَّ هناك اختلافاً بينهما من ناحيةِ ترتيبِ الأيقوناتِ، أي أنَّ الأيقوناتِ فيما لو كانَتْ فعلاً قد جُلبَتْ من روسيا وتعودُ للقرنِ (17)م فهي ليسَتْ الموجودَة أمامَنَا، والحقيقَةُ تبقى معلَّقَةً إلى حينِ إثباتِ هُوِّيَةِ هذهِ الأيقوناتِ الحقيقيّةِ والتي نتمكَّنُ منها بعد ترميمِ هذه الأيقوناتِ ومعايَنَتِهَا عن كَثَب والحصول على كافَةِ الوثائقِ المَطلوبَة .

- **المنطقة:** قريةُ السَّيْسَنيّسة
- **الكنيسة:** كنيسّة السَيِّدة
- **تاريخ التأسيس:** أواخر القرن **(16)** أوائل القرن **(17)** م

تَقَعُ هذهِ الكنيسَةُ في قريَةِ السَّيْسَنيَّة الواقِعَةِ على بعد (7) كم إلى الجنوبِ من مدينةِ صافيتا، أمّا عن تاريخِ المنطقَةِ فقد ورَدَ ذِكْرُهَا في المراجِعِ التَّاريخيَّةِ وخاصَّةً أيَّام آل سيفا وبني مَعْنٍ أيّ في أواخِرِ القرنِ (16)م، وأوائِلِ القَرنِ (17)م، ولكن يبدو أنَّ هذه القرية أقدَمُ من ذلكَ بكثير، ويدلُّ على ذلك التَّاريخُ المكتوبُ على الإنجيلِ الذي وُجِدَ في مغارَةِ الكنيسَةِ ويَحْمِلُ التَّاريخ (1007)م، كما يذكُرُ التَّاريخُ أنَّ البطريركَ الإنطاكيُ مكاريوسَ بن الزَّعيمِ قد زارَ السَّيسنيَّةِ وهو في طريقِهِ إلى صافيتا وذلك يومَ الاثنينِ من الجُمْعَةُ الخامِسَةِ من صومِ الفِصْح سنة (1649)م[235]، كانت الكنيسَةُ القديمَةُ مبنيَّةً من أحجارِ الدَّبْشِ وسقفُهَا من الأَضلاعِ الخشبيَّةِ فوقَهُ التُّرابُ الأبيضُ ولا أحَدَ يَعْرِفُ العُمْرَ الحقيقِيَّ لهذهِ الكنيسَةِ، لكنْ من المعروفِ أنَّهُ في عام (1923)م بدأت الكنيسَةُ بالانهيارِ وتساقط سقفِها وجدرانِها شيئاً فشيئاً حتى باتَتْ شِبْهَ مُنهارَةٍ وأثناءَ سَيْرِ العَمَلِ وُجِدَ بالقُرْبِ مِنْ أَحَدِ أساساتِهَا مغارَةٌ في جَرْفٍ صخريّ وعُثِرَ فيها على قَبرٍ فيه رُفاةُ رَجُلِ دينٍ مسيحيّ يحمِلُ في يدِهِ إنجيلاً مكتوباً بخطِّ اليدِ على وَرَقِ البُردِيّ، وبعدَ قِراءَةِ الإنجيلِ تبيَّنَ أنَّهُ بخَطِّ "الشمَّاسِ سالم بن داوود" وهذه رُفَاتُهُ، حيثُ رَسَمَ عليهِ بَعْضَ النّقوشِ القديمَةِ بماءِ الذَّهَبِ وغلافُهُ الخارجِيُّ مصنوعٌ من الجِلْدِ الطبيعيّ»، تمَّ ترميمُ الكنيسَةِ في عام (1926)م، بالحَجَرِ البازِلتِيّ الأسودِ القاسي والحجَرِ الكلسيّ الأبيضِ أيضاً، إذ تتألَّفُ هندَسَتِهَا من عَقْدَيْنِ من الغَربِ عَقْدٌ مصالَبٌ يلتقي في الشَّرْقِ مع عَقْدٍ اسطوانيّ "أنبوبي" ينتهي بانحناءَةِ الهيكَلِ في المغارَةِ التي تُشَكِّلُ اليومَ جزءَاً من أَساسِ الكنيسَةِ الجديدَةِ فهي المكانُ حيثُ وُجِدَ الإنجيلُ الذي يحَمِلُ أَسمَ "إنجيلِ السَّيسنيَّةِ" موضوعَاً في يدي الشّماسِ، والذي نُقِلَ بعد ذلكَ إلى مَدْفَنٍ مُخَصَّصٍ لِدَفْنِ الكَهَنَةِ داخِلَ الكنيسَةِ، ويوجَدُ القبرُ في الجهَةِ اليُمْنَى عند المدخَلِ ويُدْعَى قَبْرَ الشمَّاس حتّى اليَوم.

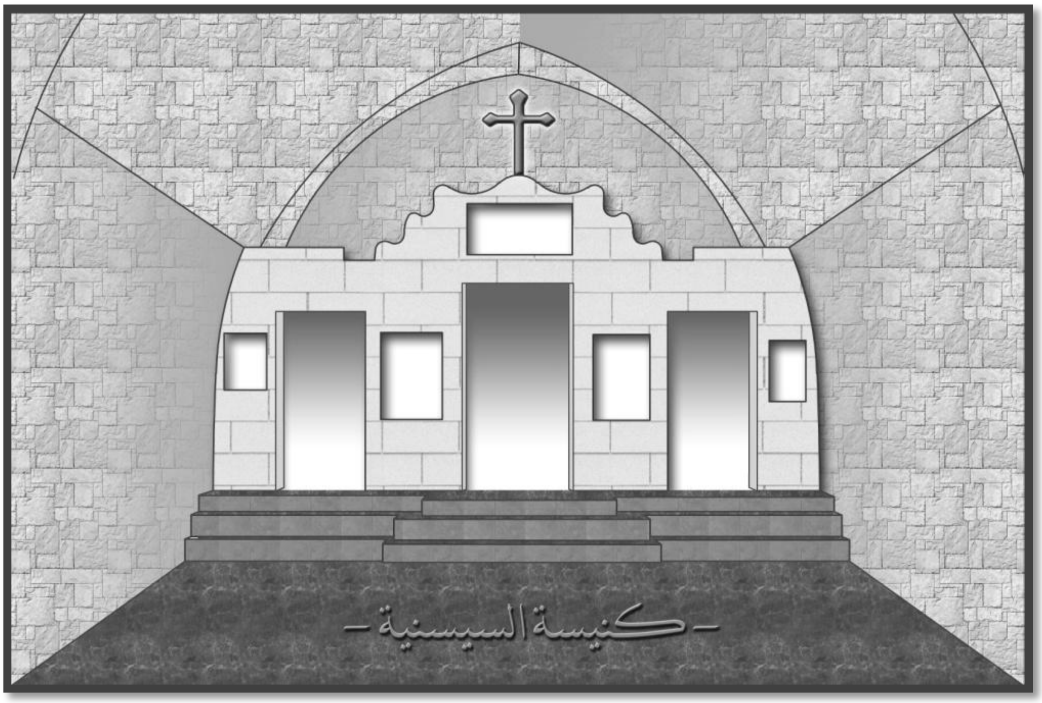
---

[235] رستم، أسد: **تاريخ كنيسة أنطاكية**، ج2، ص51.

إلى جانِبِ رُفَاةِ الشَّمَاسِ وُضِعَتْ أواني الكنيسَةِ القديمَةِ مع بَدْلَةٍ كهنوتيَّةٍ، وتحيطُ بالكنيسَةِ من الجِهَةِ الجنوبيَّةِ ساحَةٌ واسِعَةٌ فيها شَجَرَةُ بلّوطٍ يُقَدَّرُ عمرُهَا بمئاتِ السِّنينِ، وتوجَدُ فيها أيقونتانِ أثريَّتان قد جُلِبَتَا من كنيسَةِ مار ميخائيلِ البُرْج في صافيتا، وتَحْمِلُ الكنيسَةُ أسمَ السيّدةِ العذراءِ وتُعْتَبَرُ مزاراً يَرِدُ إليه طلاَّبُ البَرَكَةِ والصَّلاةِ من سُكَّانِ المنطقَةِ وغيرها ويؤمِنُ بقدسيتِّهَا المُسْلِمونَ والمسيحيّونَ الّذينَ يقطنونَ مَعَاً في هذه المنطقَةِ وكأنَّهُمْ عائِلَةٌ واحِدَةٌ.[236]

الشكل17: كنيسة السيدة السيسنية

[236] موسوعة قنشرين للكنائس والأديرة (www.qenshrin.com).



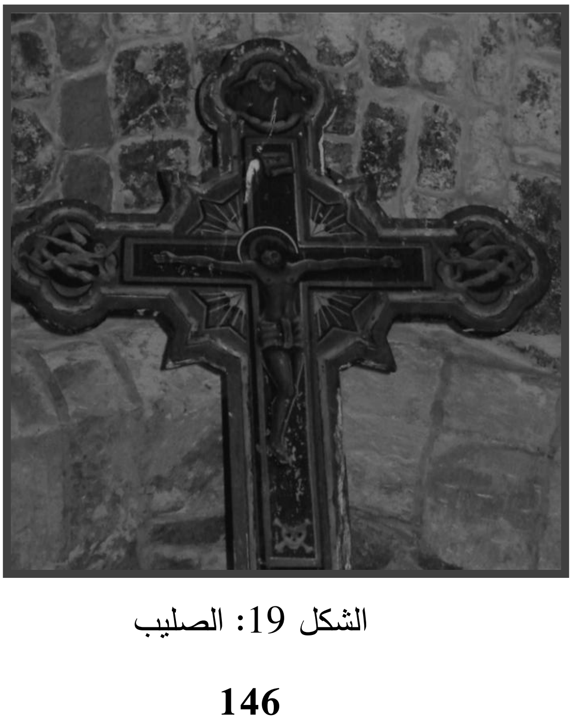
الشكل 18: مخطط أيقونسطاس كنيسة السيدة في السيسنيّسة

أيقوناتُ الأيقونسطاس من اليسار إلى اليمين

1: أيقونَةُ السيّد المسيحِ الضَّابِطِ الكُلّ يسارِ البابِ الملوكي

2: أيقونضةُ السيِّدَةِ العذراءِ والطِّفْلِ يسوع

3: الصَّليب



الشكل 19: الصليب

1: الأيقونَةُ: السيّدُ المسيحُ الضَّابِطُ الكُلّ

مكانُـهَا: تَقَعُ الأيقونَةُ إلى يسارِ البابِ الملوكِّي الأوسَطِ للأيقونسطاس

أبعادُها: 90 سم– 50 سم.

تاريخُـها: (1650)م (تُنْسَبَ إلى المدرسَةِ الرُّوسيَّةِ لِرَسمِ الأيقونات؟)

المصوِّرُ: مجهولٌ

الوصف: السيّدُ المسيحُ يباركُ بيدِهِ اليُمْنَى ويمسِكُ إنجيلاً مفتوحَاً باليُسْرَى كُتِبَ فيه باللّغتينِ العربيَّةِ واليونانيَّةِ " أنا هو الرَّاعي الصّالح.......

الملاحظات: هذه الأيقونَةُ من نَفْسِ نَمَطِ الأيقونَاْتِ في كنيسَةِ مار ميخائيل في صافيتا والتي نُسِبَتْ إلى المدرسَةِ الرُّوسيَّةِ، وهناك تَسُّوسٌ واضِحٌ في الحامِلِ الخشبيّ وتدخُّلاتٌ سابِقَةٌ في الألوانِ مع فقدانٍ شديدٍ في اللّونَيْنِ الذَّهَبيّ والأحمر، بالإضافَةِ إلى وجودِ شقٍّ كبيرٍ من أعلى إلى أَسْفَلِ الأيقونَةِ وتَشققُّاتٌ في طَبَقَةِ الإعدادِ، فالأيقونَةُ بحاجَةٍ ماسَّةٍ إلى التَّرْمِيم

2: الأيقونة: السيّدةُ العذراء والطِّفلُ يسوع

مكانها: تقعُ الأيقونَةُ إلى يمينِ البابِ المُلوكِيّ الأوسَطِ للأيقونسطاس

أبعادها: 90 سم– 50 سم.

تاريخها: (1650)م (تنسب للمدرسة الروسية لرسم الأيقونات)

المصوّر: مجهولٌ

الوصف: تحَمِلُ العذراءُ الطِّفْلَ يسوع بيَدِهَا اليُسْرَى وتَدُلُّ عليه بيمينِهَا، أمّا يسوعَ فيبارِكُ بيدِهِ اليُمْنَى ويَحْمِلُ الكُرَةَ الأرضيَّةَ بيدِهِ اليُسْرَى وترمِزُ إلى الكونِ بِمَنْ فيه، فالبَشَرُ مَرْكَز اهتمامِهِ.

الملاحظات:هناكَ فُقدانٌ شديدٌ في الألوانِ وآثارُ حَرْقٍ في مُنْتَصَفِ الأيقونَةِ وفي أسفَلِهَا نتيجَةِ إشعالِ الشَّمْعَةِ القريبِ، بالإضافَةِ إلى فُقْدانٍ وتشقُّقاتٍ في طَبَقَةِ الإعداد.

ملاحظة: وُثِقَّتْ هذه الأيقوناتُ أيضاً على أنَّها أيقوناتٌ روسيَّةٌ تعودُ للقرنِ (17)م، ونعتَقِدُ أنَّهُ نَفْسُ الخَطَأَ في التَّوثيقِ الّذي وثِّقَتْ على أساسِهِ أيقوناتُ كنيسَةِ مار ميخائيلَ في صافيتا، إذ أنَّ أُسلوبَ هذه الأيقونَاتِ ينتمي بوضوحٍ إلى مدرسَةِ القُدْسِ في القرن(19)م.

●**الصَّليب:** يوجَدُ في أعلى الأيقونسطاسِ، رُسِمَ عليه السيّدُ المسيح مصلوباً ومن الأعلى صورَةٌ لرجُلٍ كبيرِ السِّنِّ يرمُزُ رُبَّما إلى الآبِ، وهناكَ ملاكانِ على طَرَفَيِّ الصَّليبِ يُمْسِكَانِ به ويَنْظُرانِ إلى السيّدِ المسيحِ المصلوب.

•**الكنيسَةُ: رُقَادُ السيّدةَ العذراء**

• **المنطقَةُ: بَلْدَةُ السَّوْدا**

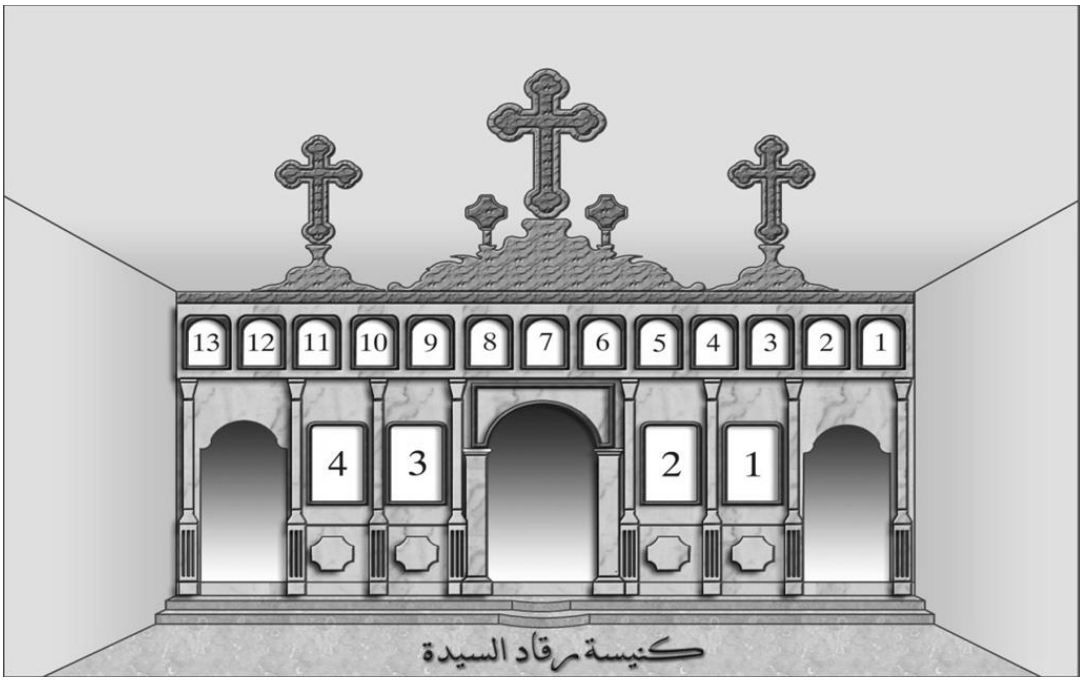
•**تاريخُ التَّأسِيس: القرن(19)-(1889) م**

تَقَعُ إلى الشَّمالِ الشَّرقيّ من طرطوس على بعد (14)كم، وهي تقومُ على هَضَبَةٍ بازلتِيَّةٍ، حجارَتُهَا السَّوداءُ أعْطَتهَا اسمَهَا بَلدَةَ السودا، ويعودُ بناؤها بحسَبِ الوثائِقِ التَّاريخيَّةِ في المنطَقَةِ إلى ثلاثَةِ قرونٍ مضَتْ، أمَّا عن الآثارِ المسيحيَّةِ الأولى في المنطقَةِ، فيذكُرُ التَّاريخ أنَّ الوافدينَ إلى السَّوْدا قد عَثَروا على هَيْكَلٍ قديمٍ يقومُ في غابَةٍ من السّنديانِ والبَلّوطِ وقَدْ غَطَّى العُلَّيْقُ كُلَّ جوانِبِه ماعدا جِهَتَهُ الغربيِّةُ التي عندما اكتشفوهَاْ وجدوا هيكلاً صغيراً بشَكْلِ نِصْفِ دائرَةٍ وجدارانُهُ من الحَجَرِ والطِّيْنِ بسماكَةِ المترينِ تقريباً، تعلوهُ قُبَّةٌ مغطاةٌ بالخشَبِ والطِّيْنِ على ارتفاعِ ثلاثَةِ أمتارٍ، ويحوي هذا الهَيْكَلُ على مائِدَةٍ في الوسَطِ منحوتَةٍ من الحَجَرِ البازلتيّ الأسودِ على شَكْلِ صليبٍ، والمذبَحُ يَقَعُ في الجِدارِ الشماليّ، أمَّا الفَسْحَةُ الغربيَّةُ فهي مكشوفَةٌ بين الشَّجَرِ، وعندما وَصَلَ السُّكَّانُ إلى البلدَةِ حافَظُوا على هذا الموقعِ الدِّينيِّ واستبدلوا السَّقفَ الخَشبَيَّ بالإسْمَنْتِ والحديدِ، وتقولُ المعلومَةُ المتوارثَةُ من أجدادِ هذه المنطِقَةِ أنَّ الهيكلَ يعودُ إلى القرنِ الثالِثِ الميلادِيّ وهو هيكلٌ رومانيٌّ، كما عُثِرَ في هذا الهيكل على أيقوناتٍ قديمةٍ مكشوفَةٍ تعودُ للقرن (17)م، وقد أثَّرَتْ فيها عوامِلُ الطبيعَةِ، ولمساتُ أصابعِ المؤمِنيْنِ مما أزالَ الكثيرَ من معالِمَها وألوانِهَا، وفي الثلاثيناتِ من هذا القرنِ، أقيمَ للهيكَلِ من الجِهَةِ الغربيَّةِ جدارٌ فُتِحَ فيه بابٌ ونافِذَةٌ صغيرَةٌ فصار اسمُهُ الكنيسَةَ الصَّغيرَةُ والتي هي اليوم مزارٌ للمؤمنينَ من كُلِّ مكانٍ، وبقي أهلُ المنطقَةِ يصلُّونَ في هيكلِهِمْ القديمِ حتَّى نهايَةِ القَرنِ التَّاسع عَشَر، إذ في النِّصْفِ الثّاني من القرن(19)م، في عام(1880)، فكَّر أهلُ السَّوْدَا ببناءِ كنيسةٍ كبيرةٍ تتسِعُ لأعدادِهِم المتذايدة وتمَّ اختيارُ المكانِ بجوارِ الكنيسَةِ الصغيرَةِ القديمَةِ، وبعدَ سبعِ سنواتٍ من العَمَلِ المتواصِلِ اكتمَلَ بناءُ الكنيسَةِ ليبَاشرَ المُصَلُّونَ في عام (1889) بصلواتِهِمْ في الكنيسَةِ الجديدَةِ التي تأَلَّفَتْ من ثلاثَةِ أقسامٍ، قِسمُ الهيكَلِ المُقدَّسَ حيثُ تَجْرِي طقوسُ خدمَةِ القُدَّاسِ من قِبَلِ الكاهِنِ، وقِسْمُ الوسَطَ حيثُ يقِفُ المُصَلّونَ، وقِسْمُ الشَّعْرِيَّةِ في الجهَةِ الغربيَّةِ وهو مكوَّنٌ من طابِقَيْنِ.

كما وقد استُدْعِي كُلٌّ من الفنَّانيّنِ الكبيرَيْنِ إليَان الدّروبيّ الطّرابُلْسيّ من لبنان وصليبا الأورشليميّ من فلسطين، إذ قام الأوّلُ بِفَصْلِ الهيكَلِ عن أرضِ الكنيسَةِ بجدارٍ وفَتَحَ به ثلاثَةَ أبوابٍ أوسَطُهَا أوسَعَهَا وهو البابُ الملوكِيِّ، وغُطيَّ الجدارُ بالرُّخامِ ونُحِتَ ونُقِشَ وزُخرِفَ وطُعِّمَ بماءِ الذَّهَبِ كما أقامَ قاعِدَةً للأيقونسطاس فوقَ الجدارِ، بينما راحَ الفنَّانُ صليبا يُخَطِّطُ ويرسُمُ الأيقونَاتِ وانتهى الفَنَّانيْنِ من عَمَلِهِمَا عام(1912)م، مُشَكِّلينْ بأعمالِهِمَا روحَ الفَنِّ البيزنطيّ الأصيلِ في الزَّخْرَفَةِ والرَسْمِ الشَّرقيِّ الأصيلِ مع أُسلوبِ المدرسَةِ الأورشَلِيميَّةِ بألوانِهاْ ورمزِيَّتِهَا وأشكالِ شَخْصِيَّاتِهَا المقدسَّة.[237]

الشكل20: داخل كنيسة رقاد السيدة في السودا

[237] الشيخ ، خليل إلياس: **كنيسة السيدة في السودا** "في عيدها الذهبي"، ط1، طرطوس، سوريا1991، ص20،17، 33



الشكل21: مخطَّطُ أيقونسطاسِ كنيسَةِ السيِّدَةِ في السَّوْدَا

أيقونَاتُ الصَّفِّ الأوّلِ للأيقونسطاس من اليسار إلى اليمين	الصف الثاني للأيقونسطاس (مصاف الرسل)
1: أيقونَةُ رقادِ السيِّدَةِ العذراء. 2: أيقونَةُ السيِّدِ المسيحِ الضَّابِط الكُلّ 3: أيقونة السيدة العذراء والطفل يسوع 4: أيقونَةُ القِدّيس جاورجيوس.	السيّد المسيح في الوسَطِ ومن حولِهِ التّلاميذُ الإثنا عشر. وتعودُ هذه الأيقونَاتُ للعام (1912)م، وهي من عَملِ صليبا الأورشَليميّ، وتنتمي بأُسلوبِها إلى مدرسَةِ القُدْسِ لِرَسْمِ الأيقونات. وتوجَدُ أيقونَةٌ هامّةٌ في الكنيسَةِ الحديثَةِ داخِلَ الهيكَلِ وهي تتألَّفُ من عِدَّةِ مشاهد.

مشهد الأيقونة الكامل

■**الأيقونَةُ:** تُمَثِّلُ مشاهِدَ مُخْتَلِفَةً

مكانُ الأيقونَةِ: في الكنيسَةِ الكبيرَةِ الحديثَةِ داخِلَ الهيكل.

أبعادُها: 43 سم– 39 سم

تاريخُها: القرن (19) م

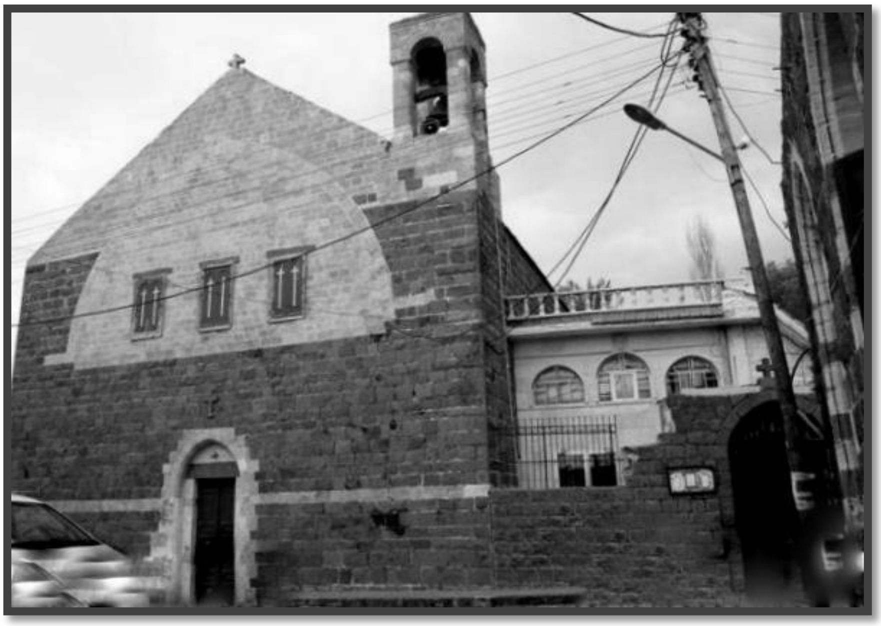
المصوّر: مجهولٌ (تنتمي الأيقونة باسلوبها للمدرسة الروسية لرسم الأيقونات)

الوصف: الأيقونَةُ في تقسيمها تتألَّفُ من أيقونَةٍ صغيرَةٍ في المركَزِ ضِمْنَ الأيقونَةِ الكامِلَةِ، بالإضافَةِ لثلاثَةِ مشاهِدَ أفقيَّة:

الملاحظات الأوليّة: هناكَ ضعفٌ واضِحٌ في طَبَقَةِ الإعدادِ وخاصَّةً في المُنْتَصَفِ، والأيقونَةُ مُعَرَّضَةٌ للحرْقِ في أسفَلِهَا، بالإضافَةِ إلى وجودِ تسَّوسٍ واضِحٍ في الحامِلِ الخَشَبِيّ.

وقد كُتِبَ في أسفَلِ الأيقونَةِ: "من الحقيرِ مالاتيوس دومانيّ، كان مطراناً على اللاذقيّة (1889)م، وبَنَىْ هذهِ الكَنِيْسَةَ وصارَ فيما بعد أوَّلَ بطريركٍ عربِيٍّ للرّومِ الأرثوذكسِ على أنطاكيّة.

في المشهَدِ الأوَّلِ من الأعلى نرى ملاكاً على حصانٍ مُجَنَّحٍ ينفُخُ في البوقِ وهي تُمَثِّلُ مشهداً من سِفْرِ الرُّؤية، أمّا المشهَدُ الثّاني من الوسَطِ فنرى في مركَزِهِ أيقونَةً صغيرَةً مثبتَّةً وهي تُمَثِّلُ الشَّفَاعَةَ (وتُصَوِّرُ هذه الأيقونَةُ السيّدَ المسيح في الوسَطِ وعلى يمينِهِ والدِتُهُ مريمَ العذراء وعلى يساره يقِفُ القدّيس يوحَنَّا المعمدان يتشفَّعونَ من أَجْلِ البَشَر) وعلى الطَّرَفَيْنِ منها ملاكان، أمّا المشهَدُ الثَّالِثُ من الأسفَلِ، ففي الوَسَطِ يُمَثِّلُ مَشْهَدَ البِشَارَةِ وفي المُنْتَصَفِ وعلى الجانبينِ قديسَيّن داخلَ الهيكَلِ، يُعْتَقَد أنَّهما من أنبياءِ العَهْدِ القديمِ.



الشكل22: كنيسَةُ رقادِ السيِّدَةِ في السَّوْدَا

الشكل23: الكنيسَةُ القديمَةُ مكانَ وجودِ المَذْبَحِ والأيقوناتِ الأثَرِيَّةِ

وتتوزَّعُ الأيقوناتُ داخِلَ الكنيسَةِ الصَّغيرَةِ القديمَةِ على الجِدَارِ نِصْفِ الدَّائِرِيّ كالتَّالي:

1

2

1: الأيقونة: السيّد المسيح

مكان الأيقونة: تقع على الجهة اليساريّة للجدار النصف دائري خلف المذبح الأثري

أبعادها: 63 سم – 38 سم

تاريخها: **القرن** (17) بحسب مصادر توثيق الكنيسة

المصوّر: مجهولٌ

الوصف:الأيقونةُ غيرُ واضحَةِ المعالِمِ إذْ علينا انتظارُ عمليَّةِ التَّرميمِ كي نحَظَى بالتَّفاصيلِ.

الملاحظات الأوليّة: الأيقونَةُ بحالَةٍ سيئَةٍ جداً، هناكَ تكسُّراتٌ شديدَةٌ في طَبَقَةِ الإعدادِ وفقدانٌ في طبقةِ الألوانِ، بالإضافَةِ إلى وجودِ عَفَنٍ بسبَبِ الرُّطوبَةِ.

2: الأيقونَةُ: السيّدةُ العذراءُ والطِّفْلُ يسوع

مكان الأيقونة: تقعُ إلى الجهَةِ اليمينيَّةِ للجدارِ نِصْفِ الدَّائريَ خَلْفَ المَذْبَحِ الأثرِيّ

أبعادها: 63 سم – 38 سم

تاريخها: القرن (17) بحسب مصادر توثيق الكنيسة

المصوّر: مجهولٌ

الوصف: لا يوجد مايوصف سوى الهالَتَيْنِ المَعْدَنيَّتيْنِ اللَّتيْنِ تَعْلوانِ رَأْسَيْهُمَاْ

الملاحظاتُ الأوليَّةُ: الأيقونَةُ بحالَةٍ سيئَةٍ جدّاً جدّاً وبحاجَةٍ ماسَّةٍ إلى التَّرمِيم.

3

4

3: الأيقونَةُ: أيقونَةٌ ذاتُ أربَعَةِ مشاهد

مكانُ الأيقونَةِ: تَقَعُ على الجِدارِ نِصْفِ الدَّائريّ خلفَ المَذبَحِ الأثريّ

أبعادُها: 39 سم – 30 سم

تاريخها: القرن (17) بحسب مصادر توثيق الكنيسة

المصوّر: مجهولٌ

الوصف: الأيقونةُ تُمَثِّلُ مشاهِدَ مُخْتَلِفَةً حولَ موضوعِ ميلادِ السيِّدِ المسيح

الملاحظاتُ الأوليَّةُ: هناكَ تَسُوسٌ شديدٌ في الأيقونَةِ وتآكُلٌ للحامِلِ الخَشَبيّ وفقدانٌ في طَبَقَةِ الإعدادِ والألوانِ .

4: الأيقونَةُ: العذراءُ و السيّدِ المسيح

مكان الأيقونة: تقَعُ على الجِدَارِ نِصْفِ الدَّائريّ خلفَ المذبَحِ الأثريّ

أبعادها: 30 سم – 22 سم

تاريخها: القرن (17) بحسب مصادر توثيق الكنيسة

المصوّر: مجهولٌ

الوصف: الأيقونَةُ غيرُ قابلَةٍ للوَصْفِ لأنَّهَا غيرُ واضِحَةِ المعالِمِ حاليّاً.

الملاحظات الأوليّة: الأيقونَةُ بحالَةٍ سيئَةٍ جدّاً وهناكَ فُقدانٌ كبيرٌ في طَبَقَةِ الإعداد.

5: الأيقونة: القديسةُ صوفيا وبناتها الثلاث: رجاءٌ، إيمانٌ، محبّة

(عاشَتْ صوفيا وبناتُها الثلاث في إيطاليا أيام الامبراطور هادريان(117–138)، وقامت القديسة مع بناتها بالتَّبشيرِ بالمسيحِ في أوساطِ الوثنييّنَ فانتَهَتْ حياتَهُنَّ قَتْلاً في سبيلِ الدِّفاعِ عن المسيحيَّةِ)

مكانُ الأيقونَةُ: تَقَعُ على الجدار نِصْفِ الدَّائريّ خلفَ المَذْبَحِ الأثريّ

أبعادها: 30 سم – 22 سم

تاريخها: القرن (17) م

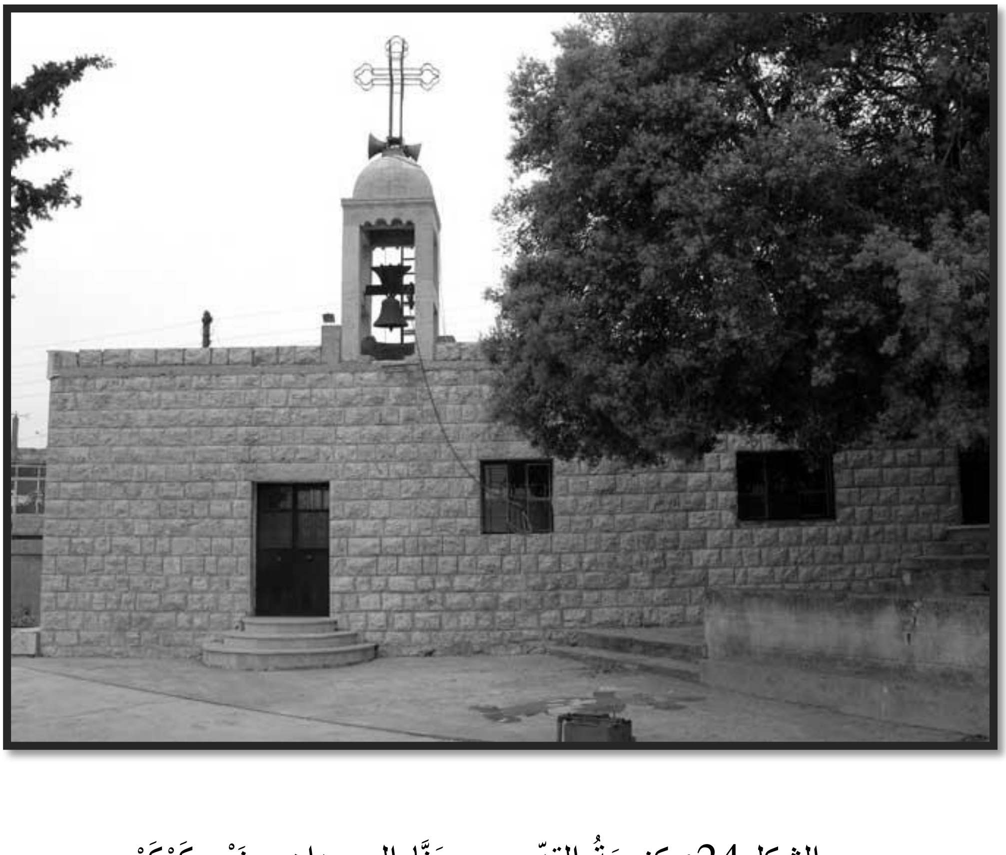
المصوّر: مجهولٌ

الوصف: الأيقونَةُ غيرُ قابلَةٍ لِلوَصْفِ لأنَّها غيرُ واضحَةِ المعالِمِ، أمَّا التَعَرُّفُ على شخصيَّاتِها، فكان ذلك من خلالِ تَرْجَمَةِ الكتاباتِ اليونانيَّةِ الباقيةِ، إذ تمَّ كتابَةُ إسمِ كُلِّ شخصيَّةٍ مُصَوَّرَةٍ على الهالَةِ التي تحيطُ برأسِهَا وهي: (بيستي.pisti.πίστη)=(إيمان)،أغابي.agapi.αγάπη) =(محبّة)، وألبيذا.Elpida.ελπίδα)=(رجاء)، ومن خلالهما أمكننا التَّعَرُّفُ على المشهَدِ الذي تُمَثِّلُهُ الأيقونَةُ.

الملاحظاتُ الأوليَّةُ: الأيقونَةُ بحالَةٍ سيئَةٍ جدّاً وبحاجَةٍ ماسَّةٍ إلى التَّرميمِ.

- الكنيسة: **القدّيسُ يوحَنَّا المعمدان**
- المنطقة: نَبْعُ كَرْكَرْ
- تاريخ التَّأسيس: (1966–1973)م، وُسِّعَتْ (1990)م

الأسمُ "كَرْكَرْ" هو اسمٌ لعائِلَةٍ أقامَتْ قُرْبَ هذا النَّبع فحمَلَ النَبْعُ اسمَهَا، ولاحِقاً حَمَلَتِ القريةُ اسمَ هذا النَبْع، تَتْبَعُ القريَةُ إدارياً لِمَنْطَقَةِ صافيتا من محافَظَةِ طرطوس وتقَعُ على السَّفْحِ الغربيّ لجبَلِ السِّنِّ مرتَفِعَةً (440)م عن سَطْحِ البَحْرِ، أمَّا الكنيسَةُ فقد شُيِّدَتْ عامَ (1887)م، ككنيسَةٍ نذريَّةٍ للمَنْطِقَةِ وتَتْبَعُ لِطائِفَةِ الرُّومِ الأرثوذُكس، وهي ذاتُ مُخَطَطِ مُستَطيلِ الشَّكْلِ تتأَلَّفُ بُنْيَتُهَا مِنْ عَقْدٍ مُتَصَالِبٍ، أمَّا الأيقونسطاسُ فهو حَجَريٌّ يتَخَلَّلُهُ بابانِ بينما صُنِعَتْ قاعِدَةُ صليبِ الأيقونسطاسَ والصَّليبُ من الخَشَبِ المَنْحُوتِ، أمَّا الأيقوناتُ فهي تعودُ بحسَبِ تَسْجِيْلِ الكنيسَةِ إلى أواخِرِ القرن (18)م.



الشكل24: كنيسَةُ القدّيس يوحَنَّا المعمدان– نَبْع كَرْكَرْ

الشكل25: مُخَطَّطُ أيقونسطاس كنيسَةِ يوحَنَّا المعمدان في نَبْعِ كَرْكَرْ

ويضمُّ هذا الأيقونسطاس في الصَّفِّ الأوَّلِ خَمْسَ أيقوناتٍ أثريَّةٍ وهي من اليَسَارِ إلى اليَمِيْنِ

1: أيقونَةُ مار ديميتريوس الشَّهيدْ

2: أيقونة القدّيسُ النبيُّ يوحَنَّا المعمدان

3: أيقونة السيّدُ المسيحُ الضَّابِطُ الكُلِّ

4: أيقونة لسيِّدَةُ العذراءُ والطِّفلُ يسوع

5: أيقونة القدِّيسُ جاورجيوس

– وجميعُ هذه الأيقونَاتِ يعودُ تاريخُهَا بحَسَبِ التَّسجيلِ القديم إلى أواخِرِ القَرنِ الثَّامِنِ عَشَر الميلاديّ وهي تنتمي بأُسلوبِهَا إلى مدرسَةِ القُدْسِ وهي مُرَتَّبَةٌ كالتَّالي:

1: الأيقونة: مار ديميتريوس الشَّهيد

مكانُها: الأولى من يسارِ الصَّفِّ الأوَّلِ للأيقونسطاس

أبعادها: 66سم– 46 سم.

تاريخها: أواخر القرن (18) م

المصوِّرُ: مجهولٌ

الوصف: تصوِّرُ الأيقونَةُ القدّيس ديمتريوس يمتَطي حصانَه ويمسِكُ رُمْحَاً ليَنْتَصِرَ بِهِ على رَمْزِ الشَّرِّ ويظهَرُ الملاكُ من فوقِهِ يضَعُ لَهُ إكليلَ النَّصْرِ.

الملاحظاتُ الأوليَّة: الأيقوناتُ موثقَّةٌ سابِقَاً على أنَّهَا تعودُ لأواخِرِ القَرنِ (18)م وهذا أمرٌ قد نُشَكِّكُ بِصَحَتِّهِ إذ أنَّ هذه الأيقوناتِ قد جُلبت إلى الكنيسة بعد تأسيسِهَا الذي كانَ في عام (1887)م، وهي تَنْتَسِبُ بأُسلوبِهَا وتفاصيلِهَا لمدرسَةِ القُدْسِ التي تعودُ إلى بداياتِ القرن (19)م، كما أنّ إحدى هذهِ الأيقوناتِ قد كُتِبَ في أسفَلِهَا " **قد أَوْقَفَ هذه الأيقونَةَ المُقَدَّسَةَ ميخائيلُ سليمان في 1 نيسان من عام 1904**)، أمّا عن وضعِ الأيقونَةِ من الحِفْظِ فهي تُعاني من فُقْدانِ نِصْفِهَا السُّفْلِيّ بالكامل بحيثُ نرى الحامِلَ الخَشَبِيَّ بوضوحٍ، أمّا في القِسْمِ العُلْوِيّ الموجودِ فإنَّنَا نُلاحِظُ فيهِ فُقْداناً في كُلٍّ من طَبَقَتَيْ الإعدادِ و الألوانِ.

2: الأيقونَةُ: القدّيس النَبِيّ يوحَنَّا المعمدان

مكانُها: الثَّانِيَةُ من يسارِ الصَّفِّ الأوَّلِ للأيقونسطاس

أبعادها: 66سم– 46 سم.

تاريخها: أواخر القرن (18)م

المصوّر: مجهولٌ

الوصف: تصوِّرُ الأيقونَةُ القدّيسُ يوحَنَّا المعمدان يَحْمِلُ بيدِهِ اليُسْرَى وِعاءً فيهِ رَأْسُهُ المقطوعُ بِسَبَبِ إيمانِهِ الثَّابِتِ بالمَسِيْح وصليباً عليه قماشَةٌ كُتِبَ عليها صوتٌ صارخٌ في البريّة و يحمِلُ بيدِهِ اليُمْنَى مَلَفَاً كُتِبَ فيه:" توبوا لأنَّهُ قد اقتربَ ملكوتُ السَّماواتِ.. صوتٌ صارخٍ في البريَّة "

الملاحظات: ينطبق على هذه الأيقونَةِ ما ذُكِرَ سابقاً أيّ أنَّ هناك خطأً ما في عمليَّةِ التَّوثيقِ وهي تعودُ بأسلوبِها وألوانِهَا إلى مدرسَةِ القُدْسِ أيّ إلى بداياتِ القرنِ (19)م، أمَّا عن وضعِ الأيقونَةِ من الحِفْظِ فنلاحِظُ أنَّ الجزءَ السُّفليَ من الأيقونَةِ مفقودٌ حيثُ نرىَ الحامِلَ الخشبيَّ بوضوحٍ أمّا في القِسْمِ الموجود فنرى فيه فقداناً في طبقَةِ الإعدادِ وفي طبقَةِ الألوانِ.

3: الأيقونَةُ: المسيحُ الضَّابِطُ الكُلِّ

مكانُها: وهي الثَّالِثَةُ من يسارِ الصَّفِّ الأوَّلِ للأيقونسطاس

أبعادها: 66سم– 46 سم.

تاريخها: أواخر القرن (18) م

المصوّر: مجهولٌ

الوصف: السيّدُ المسيحُ يبارِكُ بيدِهِ اليُمْنَى ويمْسِكُ إنجيلاً مفتوحاً بيدِهِ اليُسْرَى كُتِبَ فيه " أنا هو الرّاعي الصَّالح والرَّاعي الصَّالح يبذُل نفسَهُ عن الخِرافِ، وأمَّا الذي هو أجيرٌ وليسَ راعياً الذي ليسَتْ الخِرافُ له فيرى الذئبَ مُقْبِلاً ويترُكُ الخِرافَ ويهرُبُ فيخطُفُ الذئب الخِراف"

الملاحظات: تعودُ هذهِ الأيقونَةُ بتفاصيلها أيضاً إلى النَمَطِ ذاتِهِ أيّ للقرن (19)م، هناك جزءٌ مفقودٌ من أسفَلِ ويمينِ الأيقونَةِ وتأثيرٌ لِحَرْقٍ في أسفَلِ ويمينِ الأيقونَةِ، قد يكون السَّبَبُ في فُقْدانِ هذهِ الأجزاءِ، بالإضافَةِ إلى فُقْدانٍ واضِحٍ في طبَقَةِ الألوانِ وخاصَّةً في القِسْمِ السُّفليّ للأيقونَةِ وكُتِبَ في أسفَلِ الأيقونَةِ: " **قد أُوقِفَ هذهِ الأيقونَةَ المقدَّسَةَ ميخائيل سليمان في 1 نيسان 1904 م**"

4: الأيقونَةُ: السَيِّدَةُ العذراءُ والطِّفْلُ يسوع

مكانُها: هي الرَّابِعَة من يسارِ الصَّفِّ الأوَّلِ للأيقونسطاس

أبعادها: 66سم- 46 سم.

تاريخها: أواخر القرن (18) م

المصوّر: مجهولٌ

الوصف: السيّدَةُ العذراءُ تحمِلُ الطِّفْلَ يسوعَ أمّا بقيَّةُ الأجزاءِ فمفقودَةٌ ممّا يُصَعِّبُ علينا رؤيَةَ تفاصيلَهَا.

الملاحظاتُ الأوليَّةُ: الأيقونَةُ أيضاً تنتمي بأسلوبِهَا إلى مدرسَةِ القُدْسِ القرنِ(19)م، هناكَ فقدانٌ في طبقَةِ الإعدادِ وفي طبقَةِ الألوانِ وخاصَّةً في ثوبِ العذراءِ وهالَتِهَا أيّ من الجِهَةِ اليُمْنَى للأيقونَة.

5: الأيقونَةُ: القدّيس جاورجيوس

مكانُها: هي الخامِسَةُ من يسارِ الصَّفِّ الأوَّلِ للأيقونسطاس

أبعادها: 66سم- 46 سم.

تاريخها: أواخر القرن (18) م

المصوّر: مجهولٌ

الوصف: القدّيسُ يمتَطِي حِصَانَهُ ويُمْسِكُ رُمْحَاً يَقتُلُ بِهِ التَّنِّينَ الذي هو رَمْزُ الشَرِّ.

الملاحظاتُ: أسلوبُ مدرسَةِ القُدْسِ في القرن (19)م، هناكَ شُقٌّ من أعلى إلى أَسْفَلِ الأيقونَةِ وفقدانٌ في طَبَقَةِ القِماشِ في الأسْفَلِ حيث نرى الحامِلَ الخشبِيَّ للأيقونَةِ، بالإضافَةِ إلى فُقْدَانٍ واضِحٍ في طبقَةِ الألوانِ.

الصَّلبُوتْ:

الطول من أعلى نقطة: 76 سم

العَرضُ: 59 سم

وهو صلبوتٌ صغيرٌ موضوعٌ على طاولَةِ المذبَحِ داخِلَ هَيْكَلِ الكنيسَةِ، هو بحالَةٍ جيِّدَةٍ نسبيّاً إذ يُعَانِيْ من فقدانٍ بسيطٍ في طبقَةِ الألوانِ.

ملاحظاتٌ حولَ أيقوناتِ الكنيسَةِ:

لقد وُثِقَّتْ هذه الأيقوناتُ سابِقَاً على أنَّها تعودُ لأواخِرِ القرنِ (18)م، وهذا على ما نَعْتَقِدُ خطأٌ بالتَّسْجِيلِ، إذ أنَّ هذه الأيقوناتِ كما ذكرنَا سابِقَاً تنتَمِي بأُسلوبِهَا وخطوطِهَا وألوانِهَا إلى أسلوبِ مدرسَةِ القُدْسِ لِرَسْمِ الأيقوناتِ والتي بدورِهَا تعودُ إلى بداياتِ القَرنِ (19)م، كما أنَّ تاريخَ هذهِ الكنيسَةِ كما هو محفورٌ على لَوحَةِ التَّأسيسِ الحجريَّةِ هو عام(1887)م، لذلك أعتقد أنَّهُ من غير المُمْكِنِ أنْ تكونَ الأيقونْاتِ التي جُلِبَتْ إليها تعودُ إلى القَرْنِ (18)م، إذ أننّا عادَةً نَجِدُ تلكَ الأيقونَاتِ القديمَةِ في الكنائِسِ الأَثريَّةِ، هذا فَضْلاً على أنَّ إحدى هذه الأيقونَاتِ قد كُتِبَ في أسفَلِهَا(**قد أُوقَفَ هذهِ الأيقونَةَ المقدَّسة ميخائيلُ سليمان في 1 نيسان 1904 م**)، هذا بالنسبة لتاريخ هذه الأيقونات وأُسلوبها أمّا بالنسبة إلى وضعها من الحفظ فهو سيء إذ أنَّ هذه الأيقوناتِ قد تأثرَتْ بالرُّطوبَةِ العاليَةِ الموجودَةِ في المكان هذا إضافَةً إلى أنَّها مُغَطاةٌ بطبَقَةٍ من النايلونِ الشَّفَّافِ مِمَّا يَضُرُّ بالأيقونَةِ ويؤثِّرُ سَلْبَاً عليها بدلاً من حمايتها، فهي بحاجَةٍ ماسَّةٍ إلى التَّرميمِ، أمّا الأمرُ المُلْفِتُ للانتباهِ في هذه الكنيسَةِ هو أنَّها تحوي إلى جانِبِ تلكَ الأيقوناتِ الشَّرقيِّةِ الأسلوبِ والتَّقليدِ أيقوناتٍ غربيَّةً ورقيَّةً للسيّدِ والسيَّدة بالإضافَةِ إلى لوحَتَيْنِ تُمَثِّلان مَشْهَدَ العشاءِ السِرِّيِّ، فأيقونَاتُ الصَّفِّ الأوَّلِ من الأيقونسطاس هي الأيقوناتُ التي تعودُ للقرنِ(19)م والتي درسناها أعلاهُ أمَّا المستوى الثاني من الأيقونسطاس فقد زُيِّنَ بأيقوناتٍ بيزنطيَّةٍ ورقيَّةٍ تمَثِّلُ رُسُلَ السيِّدِ المسيح تتوسَّطُها صورَةُ السيِّد الغَرْبيَّةِ وهذا خَطأٌ لا يُمْكِنْ أنْ نَجِدَهُ عادَةً في تَقْلِيْدِ الكنائِسِ الشَّرقيَّةِ، ولكنَّ السَّبَبَ يعودُ رُبَّمَا إلى كونِ هذه الكنيسَةِ قد أَخَذَتْ طابعَ الكنيسَةِ النَّذْريَّةِ التي يؤمَّها المُصَلُّونَ من كافَةِ الطَّوائِفِ ولهذا رُبَّما قد يكونُ السَّبَبَّ وراءَ وجودِ هذهِ الصُّوَرِ الدينيَّةِ المتنوِّعَةِ والمختلِفَةِ عن التَّقليدِ المعروف.

- **الكنيسة: كنيسَةُ دير مار إلياس الرِّيح**
- **المنطقة:** ناحيَةُ الصَّفْصَافَّة
- **تاريخ التأسيس:** القرن (18)م، على أنقاضِ مَوْقِعِ صَلِيبِيٍّ دُمِّرَ في القرن الثَّانِي عَشَر
- **حالَةُ الحِفْظِ:** جيّدَةٌ، رُمِّمَ الصَّرْحُ في عام (1962) و (1982) م.

دير مار إلياس الرّيح من أَهَمِّ أديار أبرشيَّةِ عكَّار للرّومِ الأرثوذكس، وقد وَرَدَ ذِكْرُهُ في النَبْذَةِ الرُّوسيَّةِ التي تَحَدثَّتْ عن أديارِ الكُرْسِيّ الإنطاكِيّ والتي صَدَرتْ سنة (1850)م، وهو الدَّيرُ الوحِيْدُ الذي ذُكِرَ في أبرشيَّةِ عكَّار، ويقَعُ دَيْرُ مار إلياس الرِّيحِ على هَضَبَةٍ تُشْرِفُ على البَحْرِ والجَبَلِ في مَكَاْنٍ يتوسَّطُ طرطوس وصافيتا ووادي النَّصارى، أمَّا أصْلُ تسمِيَتِهِ فتعودُ لِكَوْنِ الدَّيْرِ يتربَّعُ على قِمَّةٍ عالِيَةٍ تُشْتَهَرُ برياحِهَا القَوِيَّةِ صيفاً شتاءً ولذلِكَ أتَتْ تسمِيَتِهِ بدير "مار إلياس الرّيح"، ويقولُ البعضُ الآخر أنَّ تسمِيَتَهُ جاءَتْ نُسْبَةً إلى القَرْيَةِ التي تُجَاوِرُهُ وهي «الرِّيحانيَّةِ»، يُقالُ أنَّ الدَّيرَ بُنِيَ على أنقاضِ مَعْبَدٍ وثنيٍّ كانَ موجوداً قبلَ المَسيحيَّةِ، إذْ يوجَدْ في أرضِ الدَّيرِ الجنوبِيَّةِ العديدُ من الصَّوامِعِ والمغاوِرِ كانَتْ للنُّسَاكِ في أرضِ "أمّ العبد"، وفي القَرنِ الرَّابِعِ عندما أصبحَتِ الدِّيَانَةُ المسيحيَّةِ هي الدِّيانَةُ الرَّسميَّةُ أصبَحَتِ العِبَادَةُ تُقَامُ في الأديرَةِ والكنائِسِ بَعْدَ أنْ كانَتْ في المناسِكِ، حيث أنَّ الوثائِقَ تُرْجِعُ تاريخَ الدَّيْرِ إلى القَرْنِ السَّادِسِ الميلادِيّ، إذْ عَثَرَتِ التَّنْقِيبَاتِ على بَعْضِ الكنوزِ الأثريَّةِ التي تعودُ إلى القَرنْ السّادس الميلاديّ وعلى أعمِدَةٍ حجريَّةٍ بيضاءَ وأُخْرَى بازلتيَّةٍ سَوداءَ وهي ماتزالُ موجودةٌ أمامَ مَدْخَلِ الدَّيْرِ وقَدْ نُقِشَ على بعضِ هذه الأعْمِدَةِ صلبانٌ بيزنطيَّةٌ متعدِّدَةُ الأشكالِ، كَمَا نُلاحِظُ على طُوْلِ الطريقِ المؤديَّةِ للدَّيرِ وجودَ مغاوِرَ كانَ الرُّهبانُ يسكنونَهَا قَبْلَ وجودِ الدَّيْرُ، وذلكَ إلى أن بُنِيَ الدَّيْرُ الحاليّ على أنقاضِ دَيْرٍ قديمٍ سنة (1806)م في عهدِ المطرانِ مكاريوس مطرانِ عكَّار انتَقَلَ إليه الرُّهبانُ وعاشَوا فيه منذُ ذاكَ الزَّمَنِ وحتّى الآن[238]

[238] اسطفان، نايف ابراهيم: **تاريخ أبرشية عكار الأرثوذكسيّة**، المطبعة البولسية، جونية، لبنان، 1994، ص292

ولقد مرَّ على الدَّيْرِ العديدُ من الويلَاْتِ أبرزُهَا هَدْمُ المماليكِ له في القرن الثَّانِي عَشَر لأنَّهم ظَنُّوا بأنَّ الصليبينَ كانوا موجودِيْنَ فيه، بينما كان الصليبيّونَ في قَلْعَةِ "العريمةِ" القريبَةِ من الدَّيْرِ فهدَمُوا الدَّيْرِ في العام (1200)م، ولكِنْ أُعِيْد ترمِيْمُهُ في عام (1800)م.[239]

ويتألَّفُ الدَّيْرُ الحاليُّ من مجموعَةِ أقبيَةٍ حجريَّةٍ من الجهاتِ الثَّلاثة " الغربيَّةِ والشماليَّةِ والجنوبيَّةِ" أمّا من الجِهَةِ الشَّرقيَّةِ فتقومُ الكنيسَةُ التي هي عِقْدٌ حَجَرِيٌّ مستطيلٌ، بالإضافَةِ إلى كنيسَةٍ في الطَّابِقِ الأوَّلِ وتحوي العديدَ من الأيقوناتِ الأثريَّةِ كأيقونَةِ السيّد المسيح من العام(1817)م وأيقونَةُ السيِّدَةِ العذراء من العام نفسِهِ وأيقونَةُ مار إلياس من العام (1809)م والعديدِ من أيقوناتِ الأنبياءِ القِدِّيسين.

وجميعُ هذهِ الأيقوناتِ قُدِّمَتْ إلى الدَّيْرِ في عام (1811)م على أيَّامِ الخوري صافي أوّل رئيس للدَّيْرِ وذلك في عَهْدِ المطرانِ زخريا مطران عَكَّار، والذي دامَتْ رئاسَتُهُ حتّى عام (1830)م، بِحَسَبِ التَّوثِيقِ المَكتوبِ عليها والمحفوظِ في أرشيفِ الكنيسَةِ.[240]

أمّا الطَّابِقُ العُلويّ فهو حديثُ البناءِ، ويحوي على غُرَفَ الرُّهبانِ، ومكتَبَةً تحوي كُتُباً دينيَّةً، وبعضَ الغُرَفَ المُخَصَّصَةِ لزوَّارِ الدَّيْرِ الذين يأتونَ من مسافاتٍ بعيدَة.

والجديرُ بالذِّكْرِ أنَّنا نلُاحِظُ على جدرانِ الدَّيرِ في بعض أقسامِهِ تاريخٌ مدَوَناً يؤرخ للعام(1867)م، وعلى المَدْخَلِ مكتوباً فيه تاريخُ (1880)م، مما يَدُلُّ على أنَّ أقسامِ الدَّيْرِ لم تُبْنَ مرَّةً واحدة، وإنما بُنِيَتْ على عِدَّةِ مراحِلَ، وأنَّ أرضَ الدَّيْرِ تحتوي على عَدَدٍ من المغاوِرِ المنحوتَةِ في الصَّخْرِ، ولها مَدْخَلٌ واحِدٌ وقد استخدمها النُّسَّاكُ للعبادَةِ في القرونِ الأولى قبلَ بناءِ الأديرَةِ والكنائِسَ، ويُعدُّ ديرُ مار إلياس الرّيح من أقدَمِ الأديرَةِ السُّوريَّةِ وهو اليوم أَحَدُ الأمْكِنَةِ الأثريَّةِ في محافَظَةِ طرطوس.

---

[239] بروكلمان، كارل: **تاريخ الشعوب الإسلامية**، تر: نبيه فارس ومنير البعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت، 1968.

[240] اسطفان، نايف ابراهيم: **تاريخ أبرشية عكار الأرثوذكسيّة**، ص292.

الشكل26: كنيسة دير مار إلياس الرّيح

الشكل27: الكنيسة من الداخل (حامل الأيقونات –الأيقونسطاس)

الشكل 28: مُخَطَّطُ أيقونسطاس كنيسَةِ دير مار إلياس الرّيح

يضمّ الأيقونسطاس في الصَّفّ الأوَّلِ ثلاثَ أيقونَاْتٍ أثريَّةٍ مُرَتَّبَةً من اليَسَارِ إلى اليَمِيْنِ كالتَّالي:

1: أيقونَةُ مار إلياس الحيّ

2: أيقونَةُ السيّد المسيح الضَّابِطِ الكُلّ

3: السيّدَةُ العذراء والسيِّدُ المسيح

أمّا بَقَيَّةُ الأيقوناتِ الموثَّقَةِ في دراسَتِنَا فهي ليسَتْ معروضَةً على الايقونسطاس إذ تُحفَظُ داخِلَ الهَيْكَلِ، وهي تَنْتَمِيْ بأُسلوبِهَا للمدرسَةِ اليونانيَّةِ لِرَسمِ الأيقونات.

1: الأيقونة: مار إلياس الحيّ

مكان الأيقونة: هي أَوَّلُ أيقونَةٍ إلى يسارِ الصَّفِّ الأوَّلِ للأيقونسطاس

أبعادها: 97 سم – 49 سم

تاريخها: (1809) م

المصوّر: إلياس الحلبيّ المُصوِّر

الوصف: تصوِّرُ الأيقونَةُ القّديس يَحْمُلُ سيفاً بيدِهِ لِيَقْتُلَ بِهِ رَمْزَ الشَرّ، دلالَةً لانتصارِ الخيرِ على الشَرِّ، وتحيطُ برأسِهِ هالَةٌ معدنيَّةٌ مُزَخْرَفَةٌ.

الملاحظاتُ الأوليَّة: هناكَ تَسَوُّسٌ واضِحٌ في الحامِلِ الخَشَبِيّ وانفِصَالٌ في طَبَقَةِ القماشِ عن الحامِلِ، بالإضافَةِ إلى فُقْدانٍ في طَبَقَةِ الألوانِ **و**طَبَقَةِ الإعداد، **كما نلاحظ** تأثيراً واضحاً للدُّخانِ النَّاتِجِ من الاستعمال القريبِ للشُّموعِ.

نلاحِظُ في هذه الأيقونَةِ بَعْضَ **التَّأثيراتِ العربِيَّة الشَّرقيَّة** والتي تتجَلَّى في السِحْنَةِ السَّمراء والملامِحِ العربيَّةِ واللِّباسِ الشَّرقيِّ هذا بالإضافَةِ إلى الزَّخْرَفَةِ النباتيّةِ الشَّرقيَّةِ التي زيَّنَتْ بها الهالَةُ والسَيْفِ العربِيّ الإسلامِيّ المعقوف.

2: الأيقونَةُ: السَيِّدُ المسيحُ الضَّابِطُ الكُلِّ

مكانُ الأيقونَةِ: هي ثاني أيقونَةٍ إلى يسارِ الصَّفِّ الأوَّلِ للأيقونسطاس

أبعادها: 98 سم – 70 سم

تاريخها: أوقفت في عام (1817) م

المصوّر: إلياس الحلبيّ المُصَوِّر

الوصف: السيُّد المسيحُ يُبارِك بيدِهِ اليُمْنَى ويَحْمِلُ الإنجيلَ مفتوحَاً بيدِهِ اليُسْرَى، كُتِبَ فيه باللُّغتين العَرَبيَّةِ واليونانِيَّةِ " أنا هو الكَرْمَةُ الحقيقِيَّة..." لكنْ للأسِفِ هناك فقدانٌ في الكتابة

الملاحظاتُ الأوليَّةُ:

- هناك شقّ من أَعْلَى إلى أسفَلِ الأيقونَةِ
- فقدانٌ في طَبَقَةِ اللَّوْنِ وخاصَّةً عند الهالَةِ
- مكانُ حَرْقٍ في أسفَلِ ومنتَصَفِ الأيقونَةِ تقريباً
- الأيقونَةُ ذاتُ تأثيراتٍ شرقيَّةٍ واضِحَةٍ تُبْرُزُ في معالِمِ السيِّدِ المسيحِ ولباسِهِ .

3: الأيقونَةُ: السَيِّدَةُ العذراءُ و السيّد المسيح

مكانُ الأيقونَةِ: هي الأيقونَةُ الثالثة إلى يسار الصَّفِّ الأوَّلِ للأيقونسطاس

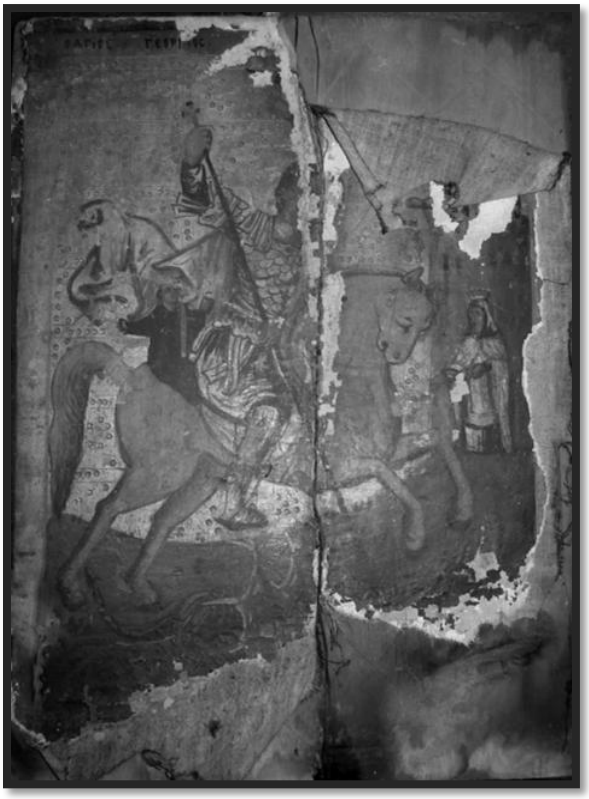
أبعادها: 98 سم – 70 سم

تاريخها: كُتب عليها في الأسفل أوقفت هذه الأيقونة في عام (1817) م

المصوّر: إلياس الحلبيّ المُصَوِّر

الوصف: السيّدة العذراء تَحمِلُ السيّد المسيح بيدها اليُسْرَى وتدلُّ عليه باليُمْنَى، بينما يحمِلُ يسوعُ الإنجيلُ بيدِهِ اليُسرْى، أمّا اليدُ اليمنى فقد أضيفَتْ من المعدنِ، بالإضافَةِ إلى ملاكَيْنِ على طَرَفَيْ الأيقونَةِ من الأعلى.

الملاحظاتُ الأوليَّةُ: هناك شقٌّ من أعلى إلى أسفَلِ الأيقونَةِ تقريباً، كما تُعَاني الأيقونَةُ من فقدانٍ في طَبَقَةِ الإعدادِ وطبقَةِ الألوانِ ومن تَسوِّسٍ واضِحٍ في الحامِلِ الخَشَبيّ، وهي بحاجَةٍ إلى ترميمٍ، أمَّا عن **أُسلوبِ الرَّسْمِ** فهو أيضاً يَحْمِلُ في مضمُوْنَهُ التَّقالِيْدَ الشَّرقيَّةِ التي تَظْهَرُ في الهالَةِ المنقوشَةِ بالزَّخارِفِ الدَّقيقَةِ وبالوجوهِ السَّمراءِ واللِّباسِ الشَّرقِيّ.



4: الأيقونة: القدّيس جاورجيوس

مكان الأيقونة: داخل الهيكل

أبعادها: 27 سم – 36 سم

تاريخها: القرن (19) م

المصوّر: مجهولٌ (أسلوب المدرسة اليونانيَّةِ لِرَسْمِ الأيقونات)

الوصف: القدّيس جاورجيوس يَمْتَطي حصانَهُ ويُمْسِكُ رُمْحَاً لِيَقْتُلْ التَّنِّين رمزَ الشَرّ.

الملاحظاتُ الأوليَّةُ:

-الأيقونَةُ ضعيفَةٌ جدّاً، إذ هناكَ فقدانٌ كامِلٌ للقماشِ في بَعْضِ الأماكِنِ وانفصالِ الجزءِ الآخَرِ عن الحامِلِ الخَشَبيّ بالإضافَةِ إلى ضَعْفٍ في طَبَقَةِ الألوانِ ويوجَدُ حرقٌ في أسفَلِ الأيقونَةِ وشقٌ كبيرٌ من أسفَلِ إلى أعلى الأيقونَةِ، أمَّا الخلفيَّةُ منقوشَةٌ بتشكيلاتٍ هندسيَّةٍ ونباتيَّةٍ دقيقَةٍ وجميلَةٍ جداً.

5: الأيقونة: رُقُاد السَيِّدَة

مكانُ الأيقونَةِ: داخِلَ الهيكَلِ

أبعادها: 27 سم – 36 سم

تاريخها: القرن (19) م

المصوّر: مجهول

الوصف: السيّدة العذراء راقِدَةٌ وأمامَها السيّدُ المسيحُ ومن حولِهَا التَّلاميذُ.

الملاحظاتُ الأوليَّةُ:

الخلفيَّةُ ذهبيَّةُ اللّونِ ومنقوشَةٌ، لكنْ هناكَ فُقْدَانٌ شديدٌ في طَبَقَةِ الإعدادِ وفي القِماشِ إذ تبدو آثارُ عمليَّةِ التَّحزيزِ الأولى للفَنَّانِ الأصلِيّ.

6: الأيقونة: رئيس الكَهَنَةِ

مكان الأيقونة: داخل الهيكل

أبعادها: 27 سم – 36 سم

تاريخها: القرن (19) م

المصوِّرُ: مجهولٌ

الوصف: الواضِحُ أنَّهُ رئيسُ كَهَنَةٍ من بقايا ثيابِهِ

الملاحظاتُ: خَلْفِيَّةُ الأيقونَةِ ذهبيَّةٌ ومنقوشَةٌ على شَكْلِ مُرَّبعَاتٍ مُزَخْرَفٍ داخِلُهَا بِعُنْصُرٍ نباتِيّ، تعانِي الأيقونَةُ من فُقدانٍ في القماشِ في بَعْضِ المناطِقِ وانفصالِ القماشِ المُتَبَقِّيْ عن الحامِلِ الخَشَبيّ بالإضافَةِ إلى فقدانٍ في طَبَقَةِ الإعدادِ والألوان.

7: الأيقونَةُ: الميلادُ

مكان الأيقونة: داخِلَ الهيكَلِ

أبعادها: 41سم – 27 سم

تاريخها: القرن (19) م

المصوّر: مجهولٌ (أسلوبُ المدرسَةِ اليونانيَّةِ لِرَسْمِ الأيقونات)

الوصف: تُصَوِّرُ الأيقونَةُ مَشْهَدَ ميلادِ يسوعَ المسيحِ في المغارَةِ، الطفل يسوع مُقَمَّطٌ في المِذْوَدْ وعلى جانِبَيْهِ أُمُّهُ ويوسُفُ والرَّاعِيَاْن، وكُلٍ من الثَّوْرِ والحمارِ يُدْفِئانِ الطِّفْلَ المولودَ، وفي أعلى المغارَةِ نَجْمَةُ الخَبَرِ المُشِعَّةُ، وفي الأعلى يُصَوِّرُ المَشهَدُ من اليسارِ المَجوسَ قادِمينَ على أحصنتهم، ومن جهَةِ اليمين جنودُ هيرودوسَ يقتلونَ الأطفالَ، وفي أعلى سَمَاءِ الأيقونَةِ نَجِدُ رمزَ العين داخِلَ المُثَلَّثِ.

الملاحظات الأوليّة: الأيقونةُ مُعَرَّضَةٌ لحرقٍ شديدٍ و واضِحٍ جدّاً في خَلْفِيَّةِ الأيقونَةِ، وهي مُرَمْمَةٌ بِوَضْعِ وَرَقِ الذَّهَبِ على الإطار.

8: الأيقونَةُ: البِشَارَة

مكان الأيقونَةِ: داخِلَ الهيكَلِ

أبعادها: 35 سم – 27,5 سم

تاريخها: القرن (19) م

المصوّر: مجهولٌ (أسلوبُ المدرسَةِ اليونانيَّةِ لِرَسْمِ الأيقونات)

الوصف: الملاكُ جبرائيلُ يُبَشِّرُ العذراءَ بِحَبَلِهَاْ بالطِّفْلِ يسوع.

الملاحظات الأوليّة: هناكَ فقدانٌ في طبقَةِ الإعدادِ مع فُقْدانٍ شديدٍ في طَبَقَةِ الألوانِ، بالإضافَةِ إلى وجودِ شقٍّ من الأعلى على يسارِ الأيقونَةِ.

9: الأيقونَةُ: الشَّفاعَةُ

مكانُ الأيقونَةِ: داخِلَ الهيكَلِ

أبعادها: 35 سم – 27,5 سم

تاريخها: القرن (19) م

المصوِّرُ: مجهولٌ (أسلوبُ المدرسَةِ اليونانيَّةِ لِرَسْمِ الأيقونات)

الوصفُ: السيِّدُ المسيح يجلسُ على العرشِ وحولَهُ السيِّدَةُ العذراءُ ويوحَنَّا المعمدان يتَشفَّعونَ من أَجْلِ البَشَرِ، وهناكَ مشاهِدُ صغيرَةٌ لقديسين مختلفِيْنَ في أسفَلِ الأيقونَة.

الملاحظاتُ الأوليَّةُ: هناكَ تآكُلٌ في طَبَقَةِ القماشِ مع فقدانٍ فيها في أسفَلِ ويمينِ الأيقونَةِ، بالإضافَةِ إلى فقدانٍ في طَبَقَةِ الألوانِ.

10: الأيقونَةُ: يوسُفُ الرَّامِي

رجلٌ يهوديٌّ من الرامَةِ، ذو مكانَةٍ مرموقَةٍ، لكنْ يُقَالُ إنَّهُ كانَ من أتباع السيّد المسيح بالسِرِّ خوفَاً من اليهودِ وعلى مكانَتِهِ، وهو من طالَبَ بجَسَدِ يسوعَ من بيلاطُسَ لِدَفْنِهِ.

مكانُ الأيقونَةِ: داخِلَ الهيكل

أبعادها: 59 سم –42 سم

تاريخها: القرن (19) م

المصوّر: مجهولٌ (أسلوبُ المدرسَةِ اليونانيَّةِ لِرَسْمِ الأيقونَاتْ)

الوصفُ: يبدو يوسُفُ الرَّامي واقفاً في مُنْتَصَفِ اللَّوحَةِ وفي الأسْفَلِ مَشْهَدَان يخصَّان الصَلْب.

الملاحظاتُ الأوليَّةُ: هناك فقدانٌ في طبقَةِ الألوانِ وخاصَّةً على الوجهِ، وتسوُّسٌ كبيرٌ وفقدانٌ في الحامِلِ الخَشَبِيّ نفسِهِ بالإضافَةِ إلى انفصالِ القماشِ عن الحامِلِ الخَشَبِيّ.

11: الأيقونَةُ: القدّيسُ ديمتريوس

مكان الأيقونة: داخل الهيكل

أبعادها: 36 سم – 27 سم

تاريخها: القرن (19) م

المصوّر: مجهولٌ (أسلوب المدرسة اليونانية لرسم الأيقونات)

الوصف: القدّيسُ يمتطي حصانَهُ ويمسِكُ رُمْحَاً لِيَقْتُلَ رَمْزَ الشَرّ.

الملاحظاتُ الأوليَّةُ:

- خلفيَّةُ الأيقونَةُ مُذَهَّبَةٌ ومنقوشَةٌ على شَكْلِ مُرَبَّعاتٍ بداخِلِهَا عُنْصُرٌ نباتِيّ
- نلاحِظُ في الأيقونَةِ انفصالُ القماشِ عن الحامِلِ وأيضاً فقدانٌ لِلقماشِ في بعض المناطِق.
- هناك فقدان في المنتصف لطبقة الإعداد.
- يوجَدُ شقٌّ طوليٌّ من أعلى إلى أسْفَلِ الأيقونَةِ.

12: الأيقونَةُ: ميلادُ العذراء

مكانُ الأيقونَةِ: داخِلَ الهيكَلِ

أبعادها: 36 سم – 27 سم

تاريخها: القرن (19) م

المصوِّرُ: مجهولٌ

الوصف: الأيقونَةُ غيرُ واضِحَةِ المعالِمِ وبحاجَةٍ إلى ترميمٍ لكنْ هناكَ مايَدُلُّ على مَشْهَدٍ من مشاهِدِ الميلاد.

الملاحظاتُ الأوليَّةُ: هناكَ فُقْدانٌ في طَبَقَةِ الألوانِ وفقدانٌ في طبقَةِ الإعدادِ، ولا وجودَ للقماش.

13: الأيقونَةُ: نيقوديموسُ و يوسُفُ الرَّامِي

نيقوديموس: يهوديٌّ من أتباعِ السيّدِ المسيحِ بالسِرِّ أيضاً، ساعَدَ بعمليَّةِ دَفْنِهِ أيضاً.

مكانُ الأيقونَةُ: على الجدارِ الجنوبيّ في إطارٍ خشبيٍّ يحوي أيقونَتَيْن.

أبعادُها: 45 سم – 35 سم

تاريخها: (1892) م

المصوِّرُ: مجهولٌ

الوَصْفُ: تُمَثِّلُ الأيقونَةُ القدِّيْسَيْنِ وهما يقفان مقابِل بعضِهِمَا وفي أَعْلَى الأيقونَةِ هناك مَشْهَدٌ رَمْزِيٌّ يُصَوِّرُ الثَّالوثُ المُقَدَّسُ تُحِيْطُ بهم جُمُوْعُ الملائِكَةِ، وكُتِبَ في أَسْفَلِ الأيقونَةِ باليونانيَّةِ: **" تَقْدِمَةُ نيقولا تادروس ميتروبوليت عكار... نيقوديموس الأورشليمِيّ خلال شهرِ كانونَ الثّاني 1892"**

الملاحظاتُ الأوليَّةُ: الخلفيَّةُ مُذَّهَبَةٌ مخْتَلِفَةٌ عن سابِقِيْهَا، نلاحِظُ تسوُّساً في الحامِلِ الخَشَبِيّ وفقداناً في طَبَقَةِ الإعدَاْد.

14: الأيقونَةُ: القدّيس كيرلُّس بطريركُ الإسكندريَّة.

مكانُ الأيقونَةِ: تَقَعُ على الجدارِ الجنوبيّ في الإطارِ الخَشَبِيّ الذي يحوي الأيقونتين(بجانِبِ الأيقونَةِ السَّابِقَة)

أبعادُها: 45 سم – 35 سم

تاريخها: (1892) م

المصوِّرُ: الشمَّاسُ الكريتي؟

الوصف: تُمَثِّلُ البطريركَ واقفاً يرتَدي لباسَهُ الكهنُوتِيّ وعلى رأسِهِ التّاج، يبارِكُ بيدِهِ اليُمْنَى ويحمِلُ الإنجيلُ بيدِهِ اليُسْرَى، كُتِبَ في أَسْفَلِ الأيقونَةِ باليونانيَّةِ كلماتٌ ليسَتْ مُرَتَّبَةً:

" شمّاس أورشليم خلالَ شهر كانون الثّاني بيد الشَّماس الكريتي 1892 ".

الملاحظاتُ الأوليَّةُ: الخلفيَّةُ مذهَّبَةٌ مُخْتَلِفَةٌ عن سابِقَيْهَا لكنَّها مشابِهَةٌ للأيقونَةِ التي بجانِبِهَا، كما نلاحِظُ تسوُّساً في الحامِلِ الخَشَبِيّ وفقداناً بسيطاً في طبقَةِ الإعداد.

15: الأيقونَةُ: القدِّيستانِ بربارة وتقلا

بربارة: ابنَةُ عائِلَةٍ وثنيَّةٍ عاشَتْ خلال القرنِ الثَّالِثِ والرَّابعِ الميلادِيّ، في نيقوميديا فى أسيا الصغرى، دَخَلَتِ المسيحيَّة في السِّرِّ ثم أعلَنَتْ حقيقَةَ إيمانَها بالمسيحِ فتعَرَّضَتْ لاضطهاداتٍ تحَمَّلَتْهَا حتّى استشهَدَتْ ومكانَتُها كبيرَةٌ عند المسيحييّنَ الشَّرْقِيين.

تقلا: ولِدَتْ عام(30)م في مدينَةِ قونيَة في تركيا، ابنَةُ عائِلَةٍ وثنيَّةٍ، تعرَّضَتْ للكثيرِ من الاضطهاد من أهلِهَا فَهَرَبَتْ بَعْدَ الكثيرِ من المعاناةِ وتَبِعَتْ الرَّسولَ بولسَ عندما جاءَ مُبَشِراً إلى المنطِقَةِ وذَهَبَتْ مَعَهُ إلى مدينَةِ أنطاكية، ثم إلى معلولا في دمشقَ حيث عاشَتْ في مغارةٍ وقد قصَدَهَا الكثيرون وذلك لامتلاكِها نِعْمَةَ شفاءِ المرضى تُوفِّيَتْ حوالي العام (٩٠)م، وهي أولى الشَّهيداتِ المسيحيَّات.

مكانُ الأيقونَةِ: على الجدارِ الشَّماليّ لرُواقِ الكنيسَةِ

أبعادها: 52 سم – 40 سم

تاريخها: القرن (19) م

المصوّر: مجهولٌ

الملاحظات الأوليّة: الأيقونَةُ بحالَةٍ جيّدَةٍ نسبيَّاً، لكنْ هناكَ حرقٌ في أسفَلِ ويسارِ الأيقونَةِ.

16: الأيقونَةُ: القدّيسُ يوحَنَّا الدِّمَشْقِيّ

مكانُ الأيقونَةِ: على الجدارِ الجنوبيّ لِرُواقِ الكنيسَة

تاريخها: (1887) م

المصوِّرُ: ميخائيل مهنَّا القُدْسِيّ

الوصف: تُصَوِّرُ الأيقونَةُ القديّسَ يوحَنَّا واقِفاً، تحيطُ برأسِهِ هالَةٌ معدنيَّةٌ مُزَخْرَفَةٌ ومنقوشَةٌ بِدِقّة، يبارِكُ بيدِهِ اليُمْنَى ويمسِكُ مَلَفّاً مفتوحَاً بيدِهِ اليُسْرَى كُتِبَ فيه:

"نُؤْمِنُ بآبٍ واحِدٍ ابتداء الكُلِّ وعِلَتِّه، غيرِ مولودٍ من أَحَدٍ، صانعِ البرايا كُلِّها، أبٍ بالطَّبْعِ لابنٍ واحِدٍ وَحْدُهُ ومُبْرِزِ الرُّوْحِ القُدسِ والثَّلاثَةُ هي بَعْضُها في بَعْضٍ غَيْرُ مُخْتَلِطَةٍ، فلا تقولُ إنَّهَا ثلاثَةُ آلهَةٍ بل نقولُ إنَّ.." وهذا الكلامُ مستَمَدٌ من كتاباتِ الآباء القدِّيسين في توضيْح لاهوتِ عقيدَةِ الثَّالوثِ في المَسِيْحيَّةِ"، كما نَجِدُ في أسفَلِ الأيقونَةِ طاوِلَةً عليها محبَرَةٌ وريشَةُ الكتابَةِ والإنجيلُ المُقَدَّسُ مفتوح، كُتِبَ فيه:" في البَدْءِ كانَ الكَلِمَةُ والكَلِمَةُ كانَ عِنْدَ اللهِ، وإلَهاً كانَ الكَلِمَةُ، هذا كان في البدءِ عندَ اللهِ، كُلٌّ به كانَ وبغيرِهِ لَمْ يَكُنْ شيءٌ مِمَّا كُوِّنَ بِه، فيه كانَتِ الحياةُ، والحياةُ هي نورُ النَّاسِ والنُّورُ في الظُّلْمَةِ أضاءَ، والظُّلْمَةُ لَمْ تُدرِكهُ." وهذا الكلامُ مأخوذٌ من إنجيلِ القديسِ يوحَنَّا (1:1_30)

وفي أسفَلِ الطّاوِلَةِ كُتِب: عملُ ميخائيل مهنَّا القُدْسِيّ سنة 1887.

وفي أسفَلِ الأيقونَةِ كُتِب: قد تَصَوَّرَتْ هذه الأيقونَةُ المقدَّسَةُ بنفقت مي... القدِّيس يوحَنَّا الدِّمَشْقِيّ للرّومِ الأرثوذُكس سنة 1887م.

الملاحظاتُ الأوليَّةُ: الأيقونَةُ تعانِيْ من تَسوُّسٍ واضِحٍ في الحامِلِ الخَشَبِيّ، وهناك تفاعُلٌ واضِحٌ لِمَعْدَنِ الهالَةِ مع اللَّونِ الذي حولَهَا.

أمّا الصَّلبوتُ فهو حَدِيْثٌ جِدّاً سنة 1984.

ملاحظاتٌ حولَ أيقوناتِ الكنيسَةِ :

إنَّ الأيقوناتِ الثّلاث المتوضّعَةِ في الصَّفِّ الأوَّلِ للأيقونسطاس مُوَثَّقَةٌ على أنَّهَا من رَسْمِ **إلياس الحلبي المُصَوِّر** وتنتمي إلى بدايَةِ ومنتَصَفِ القَرْنِ (19)م، وهذا الاسمُ يستدعينا أنْ نتوقَّفَ عندَهُ فهل هو ينتمي إلى عائِلَةِ المُصَوِّرِ الحَلَبيَّةِ التي من المعروفِ أنَّ أعمالَهُمْ قد توقَّفَتْ في النِّصْفِ الثّاني من القرن (18)م مع الشَمَّاسِ جرجس المُصَوِّر الذي معه قد انتهى رَسْميَّاً تاريخُ هذه المدرسَةِ وبالأخَصِّ عائِلَةِ المُصَوِّرِ، ولكنَّنَا نعلَمُ أنَّ هناكَ فنّانين حلبييّن كثيرين تأثَّروا بأُسلوبِ عائِلَةِ المُصَوِّرِ الذي أضافَ إلى معالِمِ الأيقونَةِ الصِّبْغَةَ المَحَلِيَّةَ والنَفَسَ العَرَبيّ السُّوري بحيث يتمُّ التَّعرّفُ عليها بِمُجَرَّدِ رؤيَتِهَاْ من قِبَلِ الباحِثِيْن والفنَّانين المختصّينَ، إذ تَمَيَّزَتْ بالوجوهِ الشَّاحِبَةِ والخلفياتِ الذَهَبيَّةِ المُشِعَّةِ وثيابِ البروكارِ بالإضافَةِ إلى وجودِ بعضِ التَّأثيراتِ الفنيَّةِ الإسلاميَّةِ كالسَّيْفِ العَرَبِيّ الإسلاميّ المعقوف في بعضها ومن هنا نستنتِجُ أنَّ هذا الفنّان قد يكونُ حلبيّاً وقد تأثَّرَ بأُسلوبِ هذه العائِلَةِ فتكنَّى بشُهْرَتِهِمْ **(المصوِّر)**، إذ أنَّ أيقوناتِهِ لاتخلو تفاصيلُهَا من أسلوبِ هذه المدرسَةِ كالزخرَفَةِ الشَّرقيَّةِ الدَقيقَةِ واللِّباسِ المَحَلِيّ والسَّيْفِ العَرَبِيّ وغيرِهَا ولكنَّها في نَفْسِ الوقت ليسَتْ مشابِهَةً تماماً لها، إذ نلتَمِسُ فيها أيضاً بَعْضُ التفاصيلِ من أسلوبِ مَدْرَسَةِ القُدْسِ كالألوانِ الزَّاهيَةِ و الوجوهِ الممتَلِئَةِ بالإضافَةِ إلى الملامِحِ البريئَةِ والعيونِ الكبيرَةِ المستديرَةِ.

أمّا باقي الأيقوناتِ المحفوظَةِ داخِلَ الهيكَلِ فتنتمِيْ بأُسلُوبِهَا وتفاصيلِهَا إلى المدرسَةِ اليونانيَّةِ لِرَسْمِ الأيقوناتِ، وهناكَ أيقونَةٌ واحِدَةٌ تنتمي لمدرسَةِ القُدْسِ وهي من رَسْمِ ميخائيل مهنَّا القُدْسِي، والجديرُ بالذِّكْرِ أنَّ جميعَ هذه الأيقوناتِ في وَضْعٍ سيءٍ من الحِفْظِ وبحاجَةٍ ماسَّةٍ للتَّرميمِ، وهنا تجدُرُ الإشارَةُ أنَّهُ من حُسْنِ الحَظِّ قد وافَقَ القيمُّونَ على هذه الكنيسَةِ على تسليمِ دفعَةٍ من أيقوناتِهَا إلى المديريَّةِ العامَّةِ للآثارِ والمتاحِفِ لِتَرْمِيْمِهَاْ بإشرافِ مُختَصَّةٍ بترميمِ الأيقوناتِ، ولقد حالَفَنَا الحظُّ برؤيَةِ بعضِ تلكَ الأيقوناتِ بعد ترمِيْمِهَا والتي أتَتْ بنتائِجَ رائِعَةٍ وشبْهِ مثاليَّةٍ، أعادَتْ قَدْرَ الإمكانِ بعضَ تفاصيلِ تلكَ الأيقوناتِ التي غابَتْ بسبَبِ عوامِلِ الزَّمَنَ، كما تَمَّ الحصولُ على تفاصيلَ ومعلوماتٍ جديدَةٍ بعد عمليَّةِ التَّرميمِ كانَتْ قد غابَتْ عَنَّا أثناءَ الدِّراسَةِ بعضُهَا يؤكِّدُ انتسابَ تِلْكَ الأيقوناتِ إلى المدرسَةِ اليونانيَّةِ لِرَسْمِ الأيقوناتِ ولَكِنْ للأسَفِ فإنَّ من غيرِ المُمْكِنْ إضافَةَ هذهِ المعلوماتِ قبلَ الانتهاء من ترميمِ جميعِ أيقوناتِ الدَّيْرِ ونَشْرِ الدِّراسَةِ والتَّقرير الخاصّ بالقيميّن على هذهِ الأعمالِ.

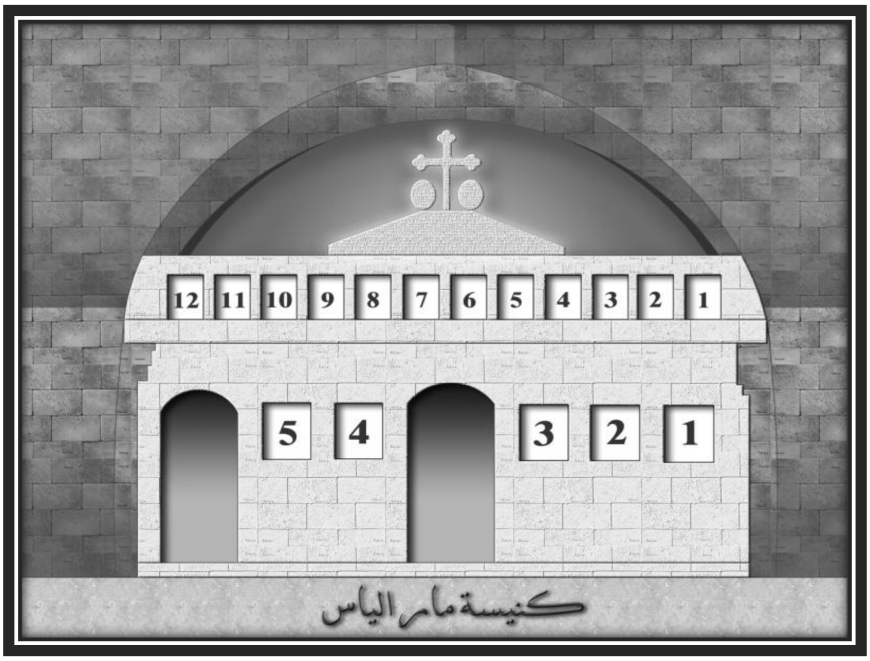
●**الكنيسَةُ: مار إلياس الحيّ**

●**المنطقة: مشتى الحلو**

●**تاريخُ التَّأْسيسِ: القرن (19) م – (1846) م**

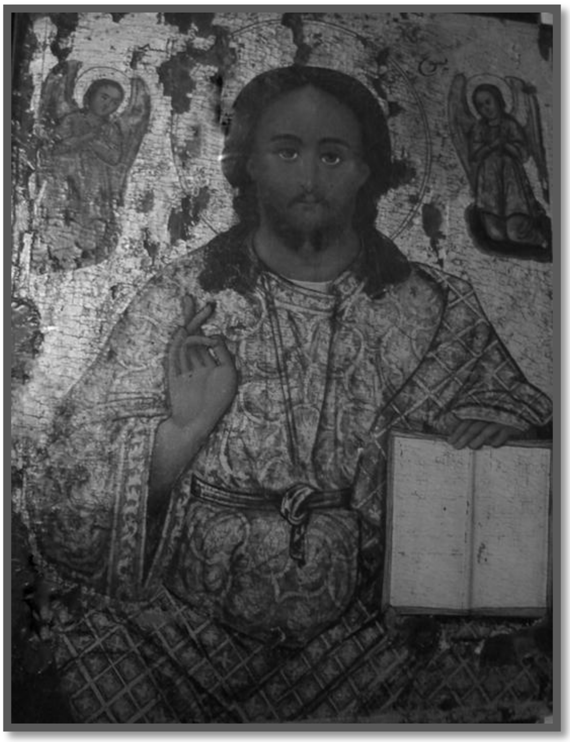
وهي كنيسَةٌ قديمةٌ في منطقَةِ المَشْتَى، يعودُ تاريخُ بنائِهَا إلى سنة (1846)م، على يَدّ الخوري إبراهيم صباغ كما عَلِمْنَا من قُدَماءِ وشيوخِ البلدَةِ وسُميَّتْ الكنيسَةُ على اسمِ شفيعِهَا مار إلياس، وهي تَقَعْ أيضاً في الحَيِّ الشَّماليّ من البلدَةِ و إلى الغَرْبِ من كنيسَةِ السيِّدَةِ العذراء على بعدِ (120)م، وتقامُ فيها الصلواتُ والقداديسُ بالتَّناوبِ مع كنيسَةِ السيِّدة، اعتمد نموذَجُ بنائِهَا على مبدأ القناطِرِ الحَجَريَّةِ، يوجَدُ في الكنيسَةِ سَبْعُ مخطوطاتٍ ليتورجيَّةٍ تعودُ لأعوامٍ أقدمُها لعام (1837)م وما بعد، وكذلك قناديلٌ فضيَّةٌ، وهذه المخطوطاتُ والفضيَّاتُ محفوظَةٌ بخزانَةٍ زجاجيَّةٍ داخِلَ الكنيسَةِ، أمّا بخصوصِ الأيقوناتِ موضوعِ دراستِنَا فمِنَ الجديرِ بالذِّكْرِ أنَّها خَضَعَتْ للتَّرميمِ والدِراسَةِ سنة (2009)، ولكن للأسَفِ بعد أن تمكَّنَّا من الحصولِ بمساعَدَةِ الكاهِنِ المسؤولِ عن الكنيسَةِ على مذكَرَّةٍ بخصوصِ هذهِ الدِّراسَةِ والقيامِ بعمليَةِ المقارنَةِ والتَّحليلِ تَمَّ الاستنتاجُ أنَّ هناكَ معلوماتٌ وتفاصيلٌ قد فقدناها بعد عمليَّةِ التَّرميمِ هذهِ، لَكِنْ سيَتِمُّ إدراجُ بعضِهَا ضِمْنَ هذه الدِّراسَةِ والبعضُ الآخر سَيُرفَقُ بِمُلْحَقِ البحث.

الشكل 29: كنيسة مار الياس الحيّ–مشتى الحلو



الشكل 30: مخطط أيقونسطاس كنيسة مار الياس الحيّ-مشتى الحلو

الصف الأول للأيقونسطاس	الصف الثاني للايقونسطاس
3: أيقونة السيّد المسيح الضَّابِطُ الكُّل 4: أيقونةُ السيّدة العذراء والسيّد المسيح 5:أيقونةُ مار الياس الغيور	1: أيقونةُ السيد المسيح ملك الملوك 2: أيقونة رقاد السيدة 3: أيقونة النياح على السيد المسيح 4:أيقونة الرسولين بطرس ولوقا 5:أيقونة الرسولين يوحَنَّا وبولس 6: أيقونَةُ السيّد المسيح ملك الملوك 7: أيقونة الرسولين برتلماوس وفيليبس 8: أيقونة الرسول يعقوب ومرقس الإنجيلي 9: أيقونة الرسولين توما و سمعان 10: أيقونة دخول السيّد المسيح إلى الهيكل 11: أيقونَةُ الميلاد 12: أيقونَةُ الصلب ■ وهناك أيقونَةٌ رباعيَّةٌ محفوظَةٌ داخِلَ الهيكل



1: الأيقونة: السيّد المسيح الضَّابِطُ الكُلّ

مكان الأيقونَةِ: هي ثالِثُ أيقونَةٍ من يسارِ الصَفِّ الأوَّلِ للأيقونسطاس

أبعادها: 66 سم – 50 سم

تاريخها: القرن (19)

المصوّر: مجهولٌ (بحسب التوثيق القديم تنسب الأيقونة إلى مدرسة القدس)

الوصف: تمَثِّلُ الأيقونَةُ السيّد المسيح وهو يبارِكُ بيدِهِ اليُمْنَى ويحمِلُ إنجيلاً مفتوحاً باليسرى، ويحيطُ بهِ ملاكان في أعلى الأيقونة.

الملاحظات الأوليّة: الأيقونَةُ خضعَتْ لعمليَّةِ تَرْميمٍ غَيْرِ صحيحَةٍ تمّ تأكيدها بأشرافِ قيميّن على ترميمِ الأيقوناتِ، إذ تمَّ من خلالِهَا مَحْوُ الكتابَةِ الموجودَةِ في الإنجيلِ بلونٍ أبيَضٍ ناصِعٍ، حيثُ أنَنّا إذا قُمْنَا بالتَّدقيقِ بين الأيقونَتَيْنِ أعلاهُ في وَضْعِ الأيقونَةِ قبلَ التَّرميمِ نَجِدُ أنَّ كلامَ الإنجيلَ كان موجوداً بالكامِلِ ولَكِنْ للأسَفِ عمليَّةَ التَّرميمِ قد أضاعَتْ بعضَ التَّفاصيلِ التي كان من شأنِهَاْ أنّ تُضِيْفَ بعضَ المعلوماتِ على دراسَتِنَا لهذهِ الأيقوناتِ، هذا بالإضافَةِ إلى تَعرُّضِهَا لِفُقدانٍ واضِحٍ لِطَبَقَةِ الإعداد وخاصَّةً في أعلى ويمينِ الأيقونَةِ.

2: الأيقونة: السيّدة العذراء والسيّد المسيح

مكان الأيقونة: هي رابع أيقونَةٍ من يسارِ الصَّفِّ الأوَّلِ للأيقونسطاس

أبعادها: 66 سم – 50 سم

تاريخها: القرن (19)

المصوِّرُ: مجهولٌ (بِحَسَبِ التَّوثيقِ القديمِ تنسب الأيقونة إلى مدرسَةِ القُدْس)

الوصف: تُمَثِّلُ الأيقونة السيّدة العذراء تَحْمِلُ الطفل يسوع بيدِهَا اليُسْرَى وتَدُلُّ عليه بيمينها، بينما يبارِكُ السيّدُ المسيحُ بيدِهِ اليُمْنَى ويحمِلُ الكُرَةَ الأرضيَّةِ باليُسْرَى ويحيطُ بهما في أعلى الأيقونَةِ الملاكان ميخائيل من اليسار وجبرائيلُ من جِهَةِ اليَمينِ.

الملاحظاتُ الأوليَّةُ: نُلاحِظُ فقدانٌ واضِحٌ في الأيقونَةِ وخصوصاً من الجِهَةِ اليُمْنَى والسُّفْلَى للأيقونَةِ والإطار المحيط بشكلٍ عام، كما نُلاحِظُ شِقّاً كبيراً تمَّ إغلاقُه أثناءَ التَّرميمِ بمادَّةِ إملاء.

3: الأيقونَةُ: مار إلياس الغيور:

مكانُ الأيقونَةِ: هي خامِسُ أيقونَةٍ من يسارِ الصَّفِّ الأوَّلِ للأيقونسطاس

أبعادُها: 66 سم – 50 سم

تاريخها: القرن (19)م

المصوّر: مجهولٌ (بحسب التوثيق القديم تنسب الأيقونة إلى مدرسة القُدْسِ)

الوصف: تُصَوِّرُ الأيقونَةُ النبي إلياس يقودُ مركَبَتَهُ النَّارِيَّةَ في السَّماءِ ويُلْقِي بردائِهِ لتلميذِهِ أَلِيشْعَ.

الملاحظات الأوليّة: ثمَّةَ فقدانٌ واضِحٌ في منتصَفِ الأيقونَةُ تقريباً، كما أنَّها تعرَّضَتْ لحَرْقٍ في أسفَلِهاْ ناتِجٍ عن استعمالِ الشَّمْعَةِ في مكانٍ قريبٍ جدّاً من الأيقونَةِ.

1.4: الأيقونَةُ: السيّد المسيح مَلِكُ المُلوك

مكانُهَا: هي أوَّلُ أيقونَةٍ من يسارِ الصَفِّ الثَّاني للأيقونسطاس (مصاف الرسل)

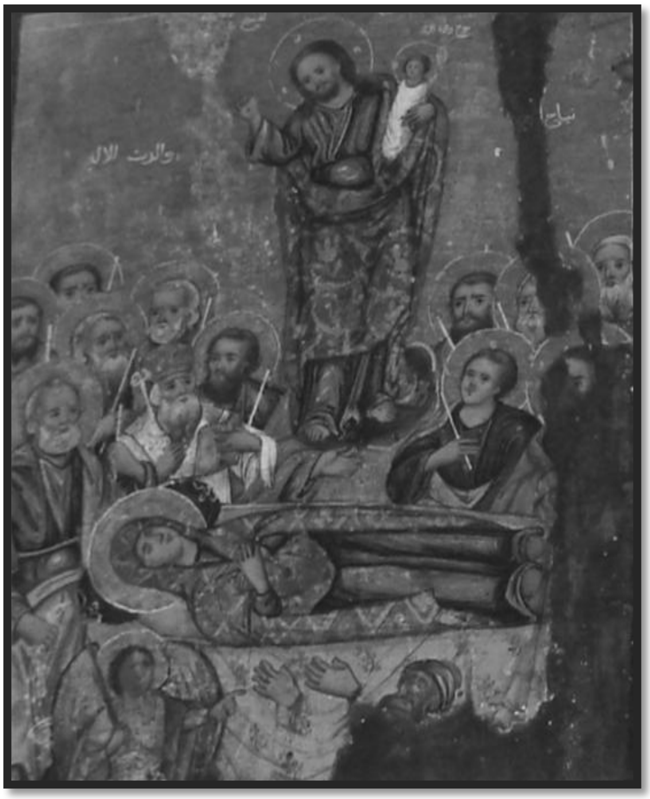
أبعادها: 60 سم – 39 سم

تاريخها: 1856

المصوّر: مجهولٌ (بِحَسَبِ التَّوثيقِ القديمِ تُنْسَبْ الأيقونَةُ إلى مدرسَةِ القُدْسِ)

الوصف: تُمَثِّلُ الأيقونَةُ السيّد المسيح يبارِكُ بيديِهِ الإثنتَيْنِ والكِتابُ مفتوحٌ وحولَهُ رموزُ الإنجيليِيّنَ الأربَعَةِ

الملاحظاتُ الأوليَّةُ: الأيقونَةُ مرمَّمَةٌ بشكلٍ سيءٍ، فقد تَمَّ مَحْوُ الكلامِ المكتوبِ في الإنجيلِ بعدَ التَّرْميمِ.



2.5: الأيقونَةُ: رُقَاد السيِّدَة

مكانها: هي ثانيّ أيقونَةٍ من يسارِ الصَّفِّ الثّاني للأيقونسطاس (مصاف الرسل)

أبعادها: 60 سم – 39 سم

تاريخها: 1856

المصوِّرُ: مجهولٌ

الوصف: تصوِّرُ الأيقونَةُ ساعَةَ رُقادِ السيِّدَة العذراء

الملاحظاتُ الأوليَّةِ: نُلاحِظُ فقداناً في طَبَقَةِ الإعدادِ وخاصَّةً في أسفَلِ وكامِلِ يسارِ الأيقونَةِ مع الذِّكْرِ بأنَّها مُرَمَّمَةٌ سابِقَاً.

3.6: الأيقونة: نياح السيّد المسيح

مكانها: وهي ثالِثُ أيقونَةٍ من يسارِ الصَّفِّ الثّاني للأيقونسطاس (مصاف الرسل)

أبعادها: 60 سم – 39 سم

تاريخها: 1856

المصوِرُ: مجهولٌ

الوصف: نرى في وسَطِ المَشْهَدِ السيّد المسيح عارياً من ثيابه مسجّى فوق طاوِلَةٍ مستطيلَةٍ مغطّاةٍ بقماشٍ أبيضَ، يدهُ تبدو ملاصِقَة لِجَسَدِهِ، يحيطُ به رفاقُ الصَّلْبِ ترتَسِمُ تعابيرُ الحُزْنِ على ملامِحِهِم، إذ نُشاهِدُ في الوَسَطْ السيِّدةِ العذراء رافِعَةً يديها نحو السَّماءَ باكيَّةً وحيدَهَاْ المصلوبَ، أمّا النِسوَةُ الأُخْرَيَاْتُ في المشهَدِ فهنَّ حاملاتُ الطِّيْبِ، الأولى إلى يسار العذراء تقبِّلُ يَدَهَا محاوِلَةً مواساتِهاْ وتخفيفُ أَلَمِهَا، والثَّانِيَّةُ إلى يمينِهاْ تُمْسِكُ يدَها، المرأةُ الثَّالِثَةُ راكِعَةٌ عند قَدَمَيّ السيّد المسيح، والرَّابِعَةُ عند رأسِهِ أمّا المرأةُ الخامِسَةُ فنراها تقِفُ إلى يَمينِ المشهَدِ.

أمّا بالنِّسْبَةِ للرِّجالِ، فنرى أحدهم منحنياً عند رأسِ السيّد المسيح، وآخَرَ عِنْدَ قدميّهِ والثالِثُ واقفاً إلى اليسارِ مِنَ المَشْهَد، على الأرضِ نُشاهِدُ قُفَّةً حيثُ توضَعُ المسامْيِرُ والأدواتُ المُسْتَخْدِمَةُ لإنزالِ المصلوبيْنَ من على الصَّليبِ، ووعاءً كبيراً فيهِ ماءٌ أو خَمْرٌ لِغَسْلِ جراحات السيّدِ المسيحِ، وفي خَلفيَّةِ المشهَدِ نَرَى الصَّليبَ الذي أُنْزِلَ عنهُ السيِّدُ المسيح.

شرح الأيقونة: تصوِّرُ هذه الأيقونَةُ مرحَلَةَ البُكَاءِ على السَيِّدِ المسيح بعد إنزاله عن الصليب، أمَّا الشخصيات التي نراها في المشهد فهم ثلاثةُ رِجال وخمسُ نساءٍ نتعرَّفُ عليهم من خلالِ الوثائِقِ التي ذَكَرَتِ الشَّخصِيَّاتِ التي رافَقَتِ السيّدِ المسيح وقْتَ إنزالِهِ من على الصَّليبِ وهم:

- **الوالدةُ مريمُ العذراء**
- **يوحَنَّا الحبيب:** المُمَثِّلُ الوحيد لتلاميذِ السيّد المسيح الفارِّيْنَ خوفاً، إذ بقَي معهُ للنهايَة
- **حامِلاتُ الطِّيْبِ:** وهنّ نساءٌ تبعنَ السيَّدةَ العذراءَ في يومِ الصَّلْبِ ليعبِرّنَ عن محبَّتِهِنَّ للسيِّد المسيحِ بِدَهْنِ جسَدِهِ بالمُرِّ والزَّيتِ الذكيّ الرّائِحَةِ، وأُطلِقَ عليهنَّ المريماتُ لأنهنَّ بالإضافَةِ لمريَمِ العذراء كُنَّ مريمُ زوجَةُ كلوْبَا ومريَم المجدليَّةِ، "وكانت تقِفُ عند صليبِ يسوع، أمّهُ مريم وأختُ أمِّهِ مريم زوجَةُ كلوْبَا ومريَمُ المِجْدَليَّة (يو19: 25)
- **يوسُفُ الرَّامي:** رَجُلٌ يهودِيٌّ من الرَّامَةِ، ذو مكانَةٍ مرموقَةٍ، لكنْ يُقالُ أنَّهُ كان من أتباعِ السيّد المسيح بالِسرّ خوفاً من اليهودِ وعلى مكانَتِهِ وهو من طالَبَ بِجَسَدِ يسوع من بيلاطُسَ لِدَفْنِهِ
- **نيقوديموس:** يهوديّ من أتباعِ يسوعَ بالسِرِّ أيضاً، ساعَدَ بعمليَّةِ دفِنِه أيضاً.

الملاحظات: الأيقونَةُ مرمَّمَةٌ سابِقاً وهناك فقدانٌ في طَبَقَةِ الإعداد في أعلى وأسفَلِ الأيقونة.

4.7: الأيقونة: بطرس ولوقا

مكانها: هي رابِعُ أيقونَةٍ من يسارِ الصَّفِّ الثّاني للأيقونسطاس (مصاف الرسل)

أبعادها: 60 سم – 39 سم

تاريخها: 1856

المصوّر: مجهولٌ

الوصف: تصوِّرُ الأيقونَةُ القِدّيسَيْنِ بجانِبِ بعضهما، بطرس يحمِلُ مفاتيحَ الجَنَّةِ ولوقا يحمِلُ الإنجيلَ وريشَةَ الكِتابة.

الملاحظاتُ الأوليَّةُ: الأيقونَةُ مرممَّةٌ سابِقاً.

5.8: الأيقونة: يوحنّا الإنجيليّ وبولس

مكانها: هي خامِسُ أيقونَةٍ من يسارِ الصَّفِّ الثّاني للأيقونسطاس (مصاف الرسل)

أبعادها: 60 سم – 39 سم

تاريخها: 1856

المصوّر: مجهولٌ

الوصف: تُصَوِّرُ الأيقونَةُ القدِّيسيَنْ بوضعيَّةِ الجُلوس، الإنجيليّ يَمْسِكُ الإنجيلُ بيده اليُسرى وريشَةَ الكتابَةِ باليُمْنَى، وبولسُ يُمْسِكُ السَّيْفَ بيدِهِ اليُسْرَى ويضَعُ اليُمْنَى على صدرِه.

الملاحظات الأوليّة: الأيقونة مرمَّمَةٌ سابِقَاً.

6.9: الأيقونة: السيّدُ المسيح مَلِكُ الملوكِ

مكانها: هي سادِسُ أيقونَةٍ من يسارِ الصَّفِّ الثّاني للأيقونسطاس (مصاف الرسل)

أبعادها: 60 سم – 39 سم

تاريخها: 1856

المصوّر: مجهولٌ

الوصف: السيّد المسيح على العَرشِ وفي حِضْنِهِ الإنجيلُ مفتوحاً، ويبارِكُ بيدَيْهِ الاثنتين ومن حولِهِ رموزُ الإنجيليِّينَ الأربعة.

الملاحظات الأوليّة: الأيقونَةُ مرمَّمَةٌ سابِقَاً، تَمَّ من خِلالِهَا مَحْوُ الكتابَةِ المكتوبَةِ في الإنجيل؟.

7.10: الأيقونَةُ: برتلماوس وفيليبُّس

مكانها: هي سابِعُ أيقونَةٍ من يسارِ الصَّفِّ الثّاني للأيقونسطاس (مصاف الرسل)

أبعادها: 60 سم – 39 سم

تاريخها: 1856

المصوّر: مجهولٌ

الوصف: القدِّيسَيْنِ بجانِبِ بعضهما وبرتلماوس يَحْمِلُ مِلَفَاً بيدِهِ اليُمْنَى ويشيرُ إلى السيِّدِ المسيحِ باليُسْرَى

الملاحظات الأوليّة: الأيقونَةُ مرمَّمَةٌ سابِقَاً.

8.11: الأيقونة: يعقوب و الإنجيليّ مرقس

مكانها: هي ثامِنُ أيقونَةٍ من يسارِ الصَّفِّ الثّاني للأيقونسطاس (مصاف الرسل)

أبعادها: 60 سم – 39 سم

تاريخها: 1856

المصوّر: مجهولٌ

الوصف: تُمَثِّل الأيقونة القدِّيْسَيْنْ جالِسَيْنِ بجانِبِ بعضهما ومرقُسُ يحمِلُ الإنجيلَ وريشَةَ الكِتَابَةِ

الملاحظاتُ الأوليَّة: الأيقونَةُ مرمَّمَةٌ سابِقَاً.

9.12: الأيقونة: توما و الرَّسولُ سمعان

مكانها: هي تاسِعُ أيقونَةٍ من يسارِ الصَّفِّ الثانيّ للأيقونسطاس (مصاف الرسل)

أبعادها: 60 سم – 39 سم

تاريخها: 1856

المصوّر: مجهولٌ

الوصف: تُمَثِّل الأيقونة القدِّيْسَيْنْ جالِسَيْنِ بجانِبِ بعضِهما ينظرانِ باتجاهِ السيِّدِ المسيح.

الملاحظاتُ الأوليَّةُ: الأيقونَةُ مرمَّمَةٌ، لكنَّها لاتزالُ تعانِي من فُقْدانٍ بسيطٍ في طَبَقَةِ الإعداد.

10.13: الأيقونة: دخولُ السيّد المسيح إلى الهيكل

مكانها: هي عاشِرُ أيقونَةٍ من يسارِ الصَّفِّ الثّاني للأيقونسطاس (مصاف الرسل)

أبعادها: 60 سم – 39 سم

تاريخها: 1856

المصوّر: مجهولٌ

الوصف: تُمَثِّلُ الأيقونَةُ سمعانَ الشَّيْخِ يحمِلُ الطِّفْلَ يسوع في الهيكل وأمامَهُ العذراءُ ويوسُفُ والنَّبيَّةُ حنّة.

الملاحظاتُ الأوليَّةِ: الأيقونَةُ مرمَّمَةٌ سابِقَاً، لكِنَهَا تُعاني من فُقْدَانٍ بسيطٍ في طبَقَةِ الإعداد

11.14: الأيقونَةُ: الميلاد

مكانها: هي الحادِيَةَ عَشْرَةَ من يسارِ المُسْتَوى الثّاني للأيقونسطاس (مصاف الرسل)

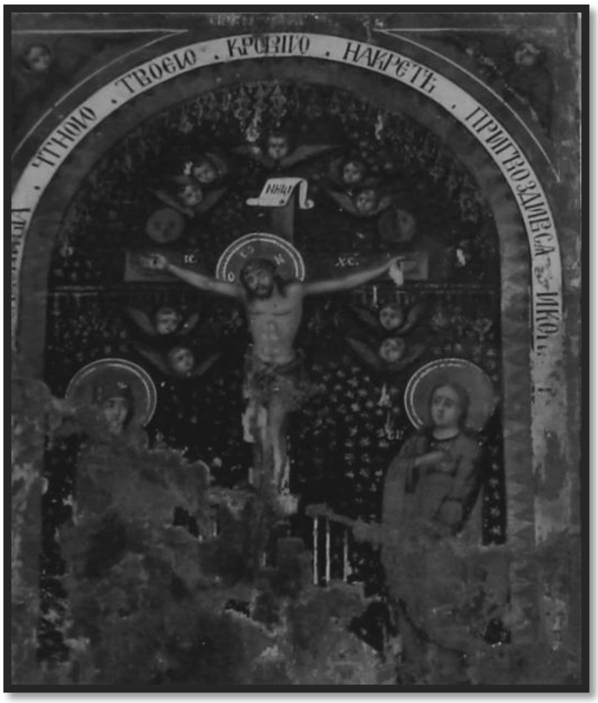
أبعادها: 60 سم – 39 سم

تاريخها: 1856

المصوّر: مجهولٌ

الوصف: صُوِّرَ الحَدَثُ داخِلَ المغارَةِ وفي مركَزِهَا الطِّفْلُ يسوع مُقَمَّطٌ بالأبيضِ وموضوعٌ في مذوَدٍ، فوقَ رأسِهِ نرى الثَّوْرَ والحِمَارَ يقومونَ بتدفِئَتِهِ، ويحيطُ بِهِ والِدَتَهُ مريمُ العذراءُ والقديسُ يوسُف وفي أعلى المغارَةِ النَّجْمَةُ الثُّلاثِيَّةُ الشُّعَاعِ تَسْقِطُ نورَهَا على مَرْكَزِ الحَدَثِ يسوعَ المسيحِ، وإلى يمينِ ويسارِ المغارةِ يوجد اثنان من الرُّعاةِ، وفوقَ المغارَةِ نرى مشهَدَاً آخرَ وهو قيامُ جنودِ هيرودوس بقتلِ الأطفالِ الّذينَ من عُمْرِ يسوعَ كي يتَخَلَّصَ من المسيحِ المُنْتَظَرِ وفي أعلى سماءِ الأيقونَةِ نرى جموعاً من الملائِكَةِ.

الملاحظات الأوليّة: هناك فقدانٌ بسيطٌ في طبقَةِ الإعدادِ، والأيقونَةُ مرمَّمَةٌ سابقاً.



12.15: الأيقونة: صَلْبُ السيّد المسيح

مكانها: هي الثَّانيةَ عَشْرَةَ من يسارِ المستوى الثّاني للأيقونسطاس (مصاف الرسل)

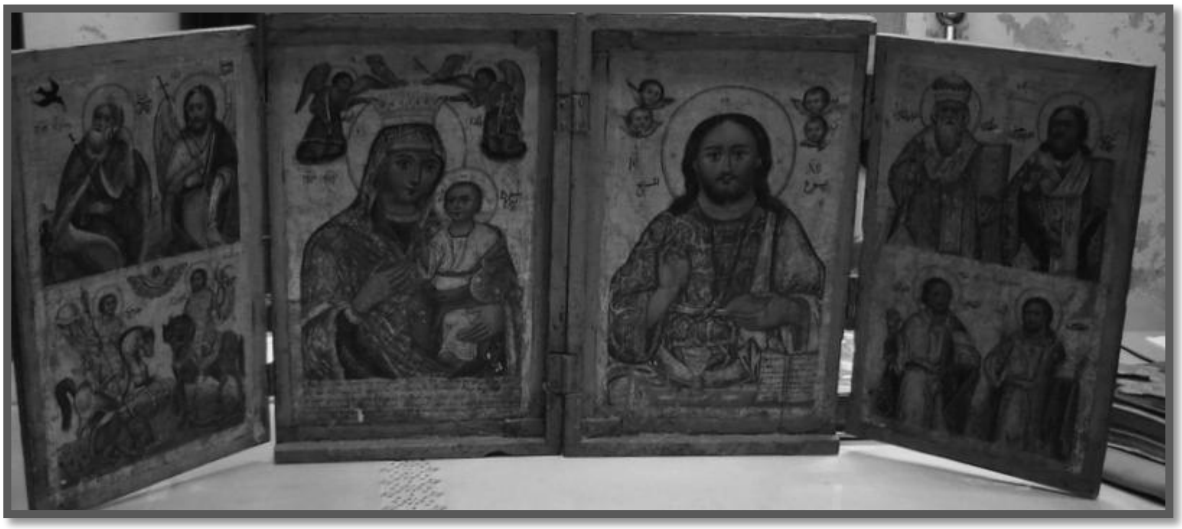
أبعادها: 60 سم – 39 سم

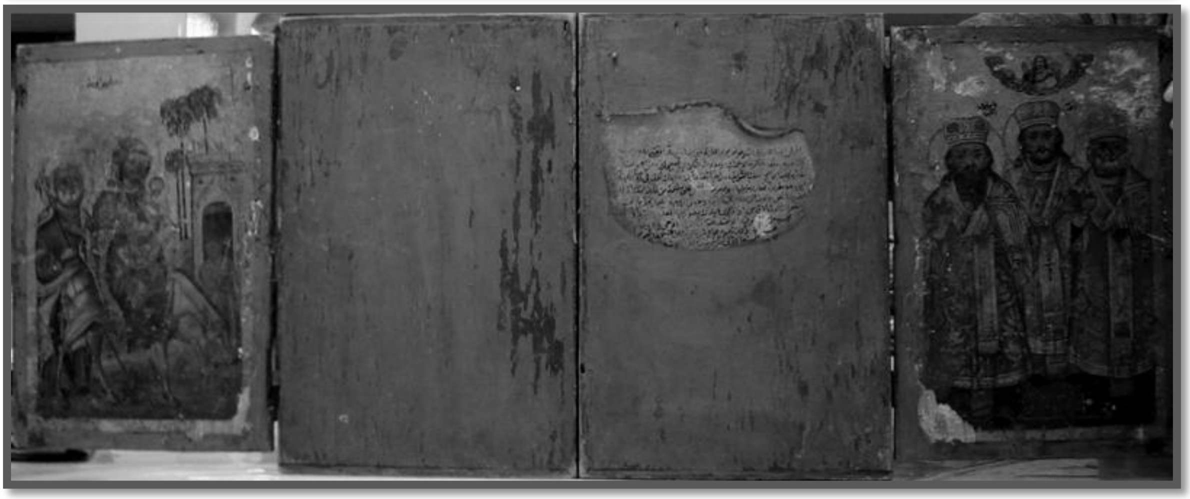
تاريخها: 1856

المصوّر: مجهولٌ (تنتمي الأيقونة للمدرسَةِ الرُّوسِيَّةِ)

الوصف: تُصَوِّرُ الأيقونَةُ السيّد المسيح معلَّقاً على الصَّليبِ تُحيْطُ بِهِ الملائِكَةُ ، وتَقِفُ السيّدة العذراء على يمينِهِ ويوحَنَّا المعمدان على يسارِهِ،

الملاحظات الأوليّة: الأيقونَةُ روسيَّةٌ وهي مُرَمَّمَةٌ سابِقَاً.





16: الأيقونَةُ: أيقونَةٌ رباعيَّةٌ

مكانُهَا: موضوعَةٌ داخِلَ الهيكَلِ على النَّافِذَةِ اليُمْنَى.

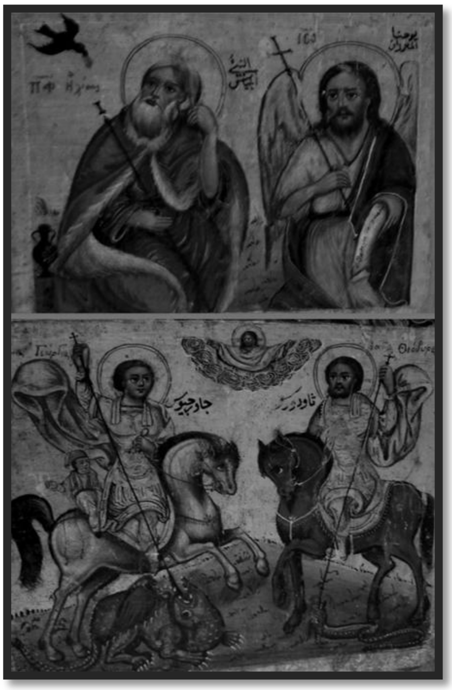
أبعادها وهي مفتوحة : الطول: 88,5 سم– العرض: 22,5 سم

تاريخها: آذار سنة 1859

المصوّر: مجهولٌ حاليّاً لكن من الممكن معرفته بعد الترميم.

الوصف: يتألَّف الوجهُ الأمامِيّ للأيقونَةِ من أرْبَعِ درفاتٍ في كُلٍّ منها مَشْهَدٌ مُخْتَلِفٌ كالتَّالي:

1: **في الدَّرْفَةِ الجانبيَّةِ من اليسارِ:** تُقْسَمُ الأيقونَةُ إلى قِسْمَيْنِ: في العُلْوِيّ يُمَثِّلُ كُلٌ مِنْ ديوتيسيوس الأديوناجتي والقدّيس ايادوثاوس، أمّا القسم السفلي فيمثّل القديسين الطبيبين قزما ودميانوس.



2: **الدَّرفَةُ الجانبيَّةُ من اليَمينِ:** تُقْسَمُ الأيقونَةُ إلى قِسمَيْنِ: العُلْوِيُّ منه يُمَثِّلُ يوحَنَّا المعمدانَ والنَبِيّ إلياس، أمّا السُّفْلِيّ فيُمَثِّلُ القِدِّيْسيْنَ جاورجيوس وثاودوروس.

3: **الدَّرفَةُ الأولى في الوسَطِ من جِهَةِ اليسار:** تُمَثِّلُ السيّد المسيح يبارِكُ بيدِهِ اليُمْنَى ويحمُلُ خُبزاً بيدِهِ اليُسْرَى وأمامَهُ نَرَى مائِدَةً عليها القربانُ المُقَدَّسُ والكأسُ بالإضافَةِ إلى الإنجيلِ المفتوح.

4:الدَّرفَةُ الثَّانِيَةُ في الوسَطِ من جِهَةِ اليمين: يُمَثِّلُ المشهَدَ السيّدَةَ العذراءَ تَحْمِلُ الطِّفلَ يسوع بيدها اليُسْرَى وتَدُلُّ عليه باليُمْنَى وفي أَعلى الأيقونَةِ ملاكانِ يتوّجونَها وفي وَسَطِهِمَا نَجِدُ إشارةَ العينِ داخِلَ المُثلثِ وفي أسفَلِ الأيقونَةِ كتابَةٌ باللُّغَةِ اللاّتينيَّةِ.

أمَّا الوَجْهُ الخَلْفِّي للأيقونَةِ:

1: الدَّرفَةُ الجانبيَّةُ من اليسارِ: أيقونَةُ الأقمارِ الثَّلاثَةِ: ولهذهِ الأيقونَةِ قِصَّةٌ وُجِدَتْ من أجلِهَا، ففي أيّامِ الإمبراطورِ أليكسي الثّاني كومنينوس(1081-1118) في القسطنطينيّة حدَثَ خلافٌ بين المسيحييّنَ في شأنِ مَن هو الأعظَمُ بينَ آباءِ الكنيسَةِ، إذْ انقسموا إلى ثلاثِ فِرَقٍ انحازَ كُلٌّ منها إلى أَحَدِ الثَّلاثَةِ من الآباءِ القدّيسيْنَ: باسيليوس الكبير(379)، وغريغوريوس النازينزي اللاهوتيّ(390)، ويوحنّا الذَّهَبِيّ الفم(407). ولكي لا تؤدّي هذه الخلافاتُ بين المؤمنِيْنَ إلى تحذُّباتٍ تباعِدُ بينهم، وَضَعَتِ الكنيسَةُ عيدًا مشتركًا للثَّلاثَةِ معًا وأطلَقَتْ عليهِ اسمَ "الأقمارَ الثّلاثة"، مُعْتَبِرَةً أنَّهُ ليس مِنْ مقامٍ ثانويّ بين الثّلاثَةِ لأنَّ كُلاًّ منهم قد أحرزَ التَّقَدُّمَ فكان أوّلاً، فالثَّلاثَةُ تَمَيَّزُوا بصفاتٍ مُشْتَرَكَةٍ عديدَةٍ وعاشُوا في زَمَنٍ مُشْتَرَكٍ هو نهايَةُ القَرنِ الرَّابِعِ، ولَعَلَّ أهمَّ الميزاتِ المُشْتَرَكَةُ بينَهُم هي رئاسَةُ الكهنوتِ والرِّعَايَةُ وأيضاً سُمُوُّ المعرفَةِ العِلمِيَّةِ عامَّةً واللاّهوتِيَّةِ خاصَّةً. كما نُضِيْفُ إلى ذلكَ مْنَشَأَهُم الرُّهبانيّ قَبْلَ دخولِهِمْ حياةَ الرِّعَايَةَ[241].

[241] بندلي ، كوستي: الأقمار الثلاثة، مقال في **مجلة النور**، العدد 1، 1966.

2: الدَّرْفَةُ الجانِبِيَّةُ من اليَمينِ:

أيقونَةُ الهروبُ إلى مصرَ: تُصَوِّرُ الأيقونَةُ حَدَثَ هروبِ العائِلَةِ المُقَدَسَّةِ إلى مصرَ وذلك بسببِ تصميمِ هيرودُسَ الطاغيَّةَ على قَتْلِ الطِّفْلِ يسوعَ خَوفَاً من أنْ ينْتَزِعَ منه عَرْشَهُ لكونِهِ الملكَ الشَّرْعِيّ المُنْتَظَر بحسَبِ نبوءاتِ سمعانَ الشَّيخِ وحَنّةَ النبيّةِ، فأصدَرَ أمراً بقتلِ جميعِ الأطفالِ الذُّكورِ في بيتَ لحمٍ وجميعِ تخومِهَا من ابن سنَتَيْنِ فما دونَ لِزَعْمِهِ أنَّهُ بهذا يكونُ قَدْ قتَلَ يسوعَ معهم، لكنَّ ملاك الَّرب ظهَرَ ليوسُف في حِلْمِهِ وأَمَرَهُ بالذَّهابِ إلى مِصْرَ قائلاً: " قُمْ وخُذْ الطِّفْلَ وأمَّهُ إلى مصرَ وكُن هناك إلى أنْ أُخبِرَكَ فأنَّ هيرودوسَ مزمعٌ أن يَطْلُبَ الطِّفْلَ لِيُهْلِكَهُ" (مت 13:2)، فأطاعَ يوسُفُ في الحالِ وحمَلاَ الطِّفْلَ في اللَّيْلَةِ عينَهاِ وشقَّا مَعَاً الطَّريقَ الشَّاقَةَ إلى مِصْرَ، وليسَ من أخبارٍ مُثبتَةٍ عن المِدَّة الزَّمنيَّة التي قَضَتْهَا العائِلَةُ في مِصْرَ، فبعضُ التَّقاليدِ تعيّنُها من(2–3) سنوات والبعضُ الآخَرُ من(5–7) سنوات، لكنَّ الثَّابِتَ الصَّحيحِ أنَّهمُا بقيا حتّى موتِ هيرودس الطَّاغيَّةِ الذي قَتَل أربَعَةَ عَشَرَ ألفاً من الأطفالِ الأبرياءِ حِيْنَهَا ظَهَرَ الملاكُ مُجَدَدَّاً ليوسُفَ في الحُلمِ وقال:"خُذِ الطِّفْلَ وأمَّهُ واذهَبْ إلى أرضِ اسرائيلَ لأنَّ طالبِيِّ نَفْسَ الطِّفْلَ قد ماتوا" (مت:2:20).

3: الدَّرفَةُ الأولى في الوسط من جهة اليسار: يَظْهَرُ جزءٌ تبدو فيه كتابَةٌ مؤلَّفَةٌ من عَشْرَة أسطُرٍ، تحتاجُ إلى تنظيفٍ ومشاهدَةٍ بالمكبِّرَةِ حتّى نُسَجِّل كُلَّ ماكُتِبَ فيها، وهناك أرضيَّةٌ زرقاءُ اللَّونِ لَمْ يبقى فيها إلاّ آثارٌ قليلةٌ.

4: الدَّرفَةُ الثّانِيَةُ من الوسَطِ من جِهَةِ اليمين: من المؤسِفِ أنَّها قد زالَتْ تماماً، إذ لم يبقَ منها شيءٌ سوى القليلِ من لونِ الأرضيَّةِ الأزرقِ.

الملاحظاتُ الأوليَّةُ:

إنَّ مشهَدَ الأقمارِ الثَّلاثَةِ يَظْهَرُ عليهِ وبِشَكْلٍ واضِحٍ طبقَةٌ من الأملاحِ وهناكَ فقدانٌ في أسفَلِ ويسارِ طَبَقَةِ الإعداد، أمّا مَشْهَدُ الهروبِ إلى مِصْرَ فهناك أيضاً تأثيرٌ للأملاحِ وفقدانٌ بسيطٌ في طبقَةِ الإعداد، والأجدَرُ أنْ يتمَّ تغييرُ مكانَ وضْعِ الأيقونَةِ حيثُ أنَّها تتلقَّى كميّةً كبيرةً من الرُّطوبَةِ تؤثِّرُ بِشَكْلٍ واضِحٍ على الأيقونَةِ مِمَّا يؤديَ إلى إتلافِهَا وفقدانِ أجزاءٍ هامَّةٍ منها عِلْماً أنَّ الأيقونَةَ لها خصوصِيَّةٌ وأهميَّةٌ كبيرَتْين.

الصلبوت:

إنَّ الصَلْبوتَ الخَشَبِيَّ الأصليّ لم يتبقَّ منه سوى أيقونَتَيّ يوحَنَّا والسيّدة العذراء أمَّا الصَّليبُ فهو مُجَدَّدٌ مع الأيقونسطاس.

ملاحظات حول أيقونات الكنيسة:

إنَّ مُعْظَمَ الأيقوناتِ القديمَةِ التي تمَّتْ دراسَتُهَا بغالبيَّتِهَا تنتمي لمدرسَةِ القُدْسِ ماعدا أيقونَةَ الَّصْلِب الرُّوسيَّةِ و لقد خَضَعَتْ جميعُهَا للتَّرميمِ في اللاذقيَّةِ سنة 2009، ولكنَ للأسَفِ أنَّهُ بعد القيامِ بعمليَّةِ مقارنَةٍ عن وضعِ هذهِ الأيقوناتِ قَبْلَ وبعدَ عمليَّةِ التَّرميمِ، يظهَرُ لدينا بِشَكْلٍ واضِحٍ أنَّ تلك الترميماتِ التي أُجْرِيَتْ قد أضاعَتْ معَهَا بعضَ التَّفاصيلِ التي كانَتْ من أصْلِ الأيقونَةِ والتي كان من شأنِهَا أن تُضِيْفَ معلوماتٍ قيِّمَةً على دراسَتِنَا وهناكَ تقريرٌ مُفَصَّلٌ محفوظٌ في الكنيسَةِ عن وضعِ الأيقوناتِ قَبْلَ وبعدَ التَّرميمِ.

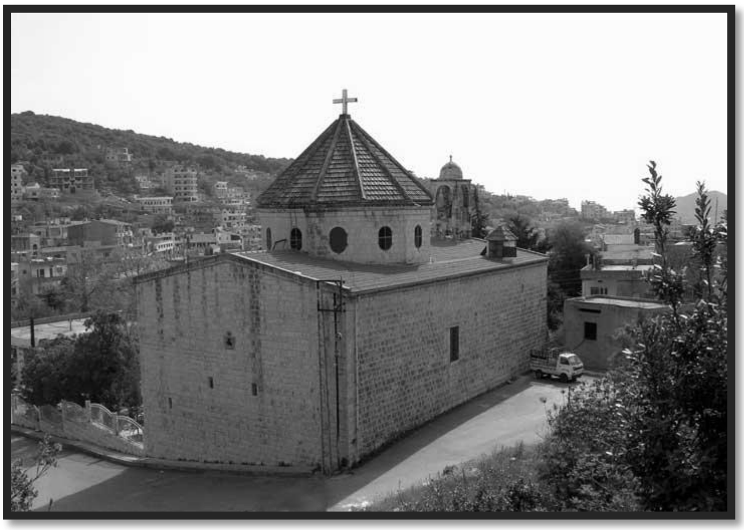
●**الكنيسَةُ: كنيسَةُ سيِّدَةِ الانتقال (أو سيِّدَةِ النِّياح)**

●**المنطقة:** مشتى الحلو

●**تاريخ التأسيس:** القرن (19)م على أنقاض ودعائِمِ كنيسَةٍ حجريَّةٍ مع عوارِضَ خشبيّةٍ.

تقَعُ بلدَةَ مَشْتَى الحلو التَّابِعَةَ لِمحافَظَةِ طرطوس على هضبَةٍ ترتَفِعُ عن سطحِ البحرِ حوالي (600)م، تبعُدُ عن محافظَةِ طرطوسَ حوالي 55 كم وعن محافظة حمص حوالي 60 كم وعن العاصمة محافظة دمشق حوالي 220 كم.

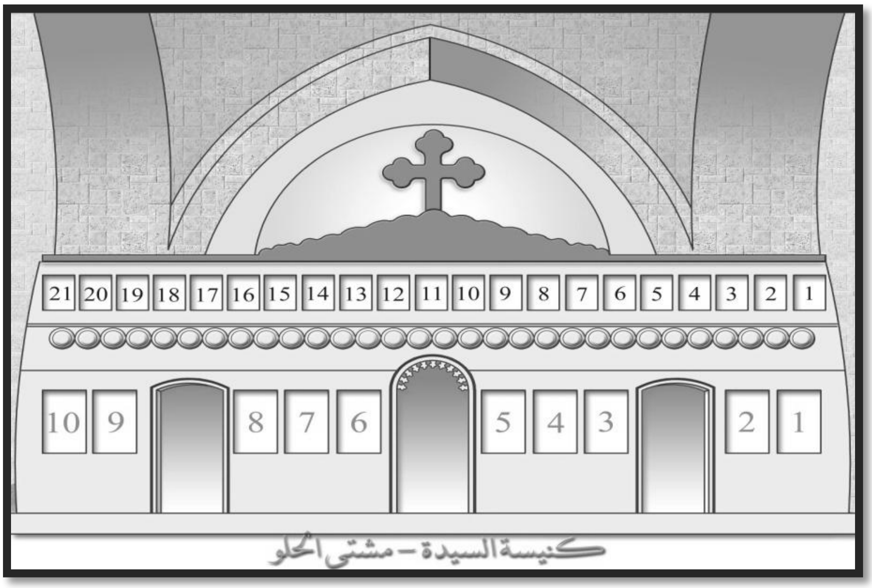
أمّا الكنيسَةُ فتقعُ في الحَيَّ الشَّماليّ من بلدَةِ المَشْتَى في الجِهَةِ الشَّماليَّةِ الشَّرقيَّةِ في بدايَةِ طريقِ عيونِ الوادي–حمص، يعود بناؤها إلى أوائل القرن (19)م، تمّ تجديدُها في أواخِرِ القَرْنِ نَفْسَهُ، الكنيسَةُ مستطيلَةُ الشَكْلِ لها قِبَّةٌ دائريَّةٌ مخروطيَّةُ الشكل لها 12 ضلعاً يعلوها القرميدُ اعتُمِدَ في طرازِهَا القناطِرُ والعقودُ الحجريَّةُ، استعين بِمُعَلِّمي بناءٍ من الشَّويرِ جبل لبنان ومن حماه لبناءِ القِبَبِ، للكنيسَةِ بابان جنوبِيّ رئيسيّ لدخولِ المؤمنينَ كافَةً وبابٌ غربيٌّ مخصَّصٌ لِدخولِ النِّساءِ، أمَّا الأيقونسطاس فهو منحوتٌ بالحَجَرِ بصورَةٍ دقيقَةٍ وتوجَدُ عليهِ الأيقونات[242].



الشكل31: كنيسة سيدة الإنتقال– مشتى الحلو

[242] قنشرين: موسوعة الكنائس والأديرة الإلكترونيّة، منسقة من قبل أبرشيّات وطوائف وجهات رسميّة،2004-2011، Encyclopedia (www.qenshrin.net)

وتتوزَّعُ الأيقونات على الأيقونسطاس بالترتيب من اليسار إلى اليمين كالتالي:



الشكل 32: مخطط أيقونسطاس كنيسة السيدة في مشتى الحلو

الصف الأول للأيقونسطاس	الصف الثاني للأيقونسطاس	
1: أيقونة العذراء ينبوع الحياة	1: أيقونة الإنجيلي لوقا	13:أيقونة المسيح ملك الملوك
2:أيقونة دخول المسيح إلى الهيكل	2: أيقونة الإنجيلي متّى	14: أيقونة الميلاد
3: أيقونة البشارة	3: أيقونة الرسول بولس	15: أيقونة رئيس الملائكة ميخائيل
4: أيقونة القديس يوحنا المعمدان	4: أيقونة الرسول متى	16: أيقونة القديس أنطونيوس
5: أيقونة السيّد المسيح	5: أيقونة الرسول تيموتاوس	17: أيقونة عماد المسيح
6:أيقونة السيدة والسيّد المسيح	6:أيقونة الرسول يعقوب الكبير	18: أيقونة الرسول توما
7: أيقونة رُقاد السيدة	7: أيقونة الرسول برتلماوس	19: أيقونة الرسول يوحنا
8: أيقونة الميلاد	8: أيقونة الرسول يعقوب	20: أيقونة الرسول فيلبس
9: أيقونة دخول السيّدة العذراء للهيكل	9: أيقونة نياح السيد المسيح	21: أيقونة الرسول سمعان
10:أيقونة ذهاب السيدة إلى مصر	10: أيقونة القديس نيقولاوس	22: أيقونة الرسول اندراوس
إضافة إلى عشر أيقونات مشابهة تماماً لأيقونات الصف الأول للأيقونسطاس ولكن بحجم مصغّر	11: أيقونة مار جاورجيوس	23: أيقونة الإنجيلي يوحنا
	12: أيقونة التجلّي	24:أيقونة الإنجيلي مرقس
		25: أيقونة السيد المسيح

1: الأيقونَةُ: العذراء يُنْبُوعَ الحياة

مكانُهَا: هي الأولى من يسارِ الصَّفِّ الأوَّلِ للأيقونسطاس

أبعادها: 102 سم – 65 سم

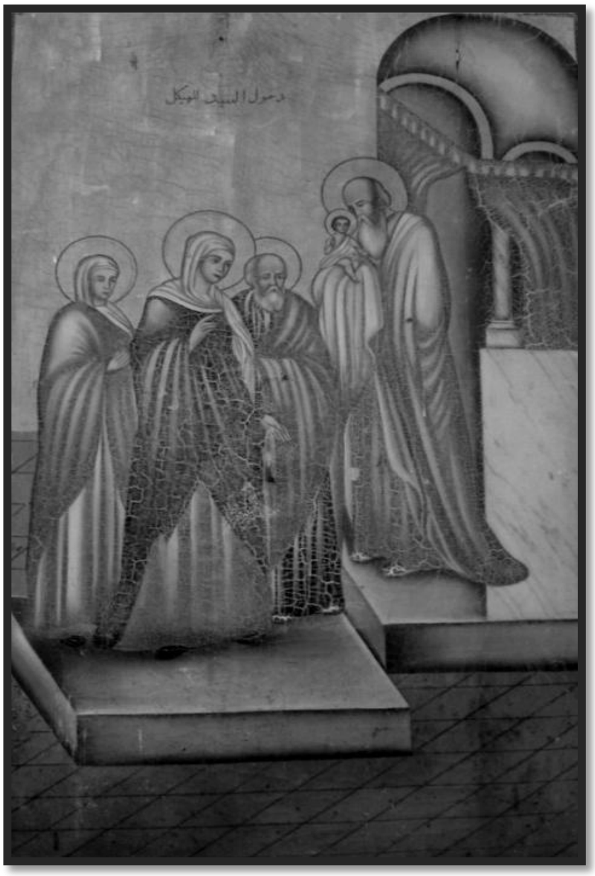
تاريخها: 26 أيار 1905

المصوّر: صليبا يوحَنَّا صليبا القُدْسِي

الوصف: تُصَوِّرُ الأيقونَةُ السَيِّدَة العذراء وفي حِضْنِهَا الطِّفْلَ يَسوع يبارِكُ بيدَيْهِ الاثنتين وفي الأسْفَلِ يَظْهَرُ المؤمنونَ الذين يريدونَ أنْ يَشرَبُوا مِنْ هذا اليُنبوعِ وفي الأعلى يوجَدُ ملاكٌ.

الشرح: تُعَبِّر هذه الأيقونَةُ عن أُعجوبَةٍ حدَثَتْ في القَرْنِ الخامِسِ الميلاديّ في القسطنطينيَّةِ حيثُ كانَ يوجَدْ وسَطَ غابَةٍ نَبْعُ ماءٍ مُكَرَّسٍ للسَيِّدَةِ العذراءِ حَدَثَتْ بِواسِطَتِهِ أُعجوبَةُ شفاءِ أعمى عندما غَسَلَ عَيْنَيْهِ من هذا الماءِ وذاعَ صيتُ الأُعجوبَةِ وظَلَّ المؤمِنُونَ يتوافَدونَ إلى المكانِ طالبيْنَ الشِّفاء، فأُقيْمَ في المَكان كنيسَةٌ لِلعَذْراء وسميَّتْ "اليُنبوعَ الحامِلَ للحياةِ" وأعُيْدَ بناؤهُا في عَهْدِ السُّلطانِ محمود عام(1835) وهي لاتزالُ قائِمَةً حتّى اليوم في تركيا وبجانِبِهَا مَشْفَى ومأوى للفقراء

الملاحظات: الأيقونة غير مكتملة لصعوبة تصويرها بالكامل وذلك لوجود مكيف هواء كبير موضوع أمامها، كما يوجد تشقق في طبقة الألوان وفقدان في طبقة القماش خاصّة في أسفل وأعلى يسار الأيقونة.



2: **الأيقونَةُ: دخولُ السيِّدِ المسيحِ إلى الهَيْكَل**

مكانُـهَا: هي الثَّانيَّةُ من يسارِ الصَّفِّ الأوَّلِ للأيقونسطاس

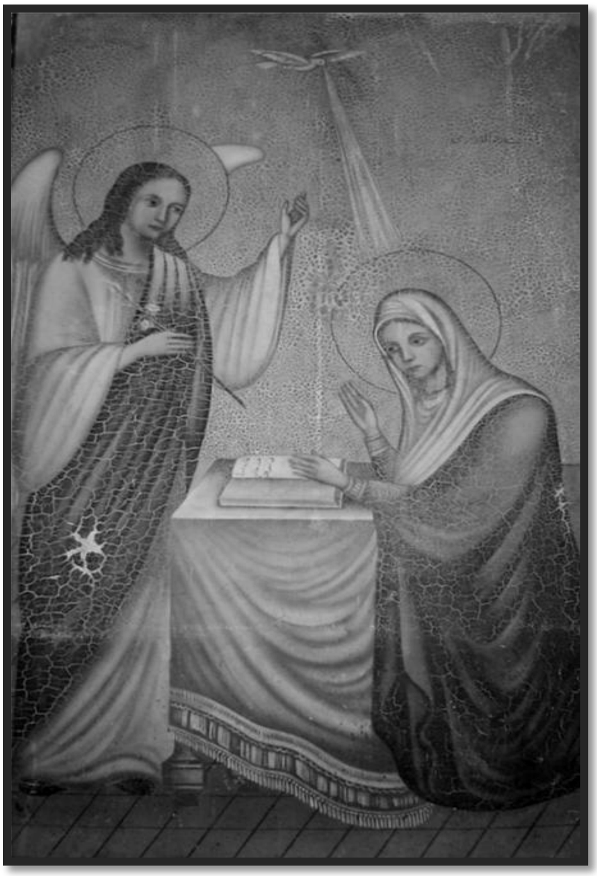
أبعادها: 102سم – 65 سم

تاريخها: 26 أيار 1905

المُصَوِّر: صليبا يوحَنَّا صليبا القدسي

الوصف: تُصوِّر هذهِ الأيقونَةُ تَقْدِمَةِ السيِّدِ المسيحِ إلى الهَيْكَلِ، فنرى السيِّدَةِ العذراء تُقَدِّمُ السيّد المسيح إلى الهَيْكَل بِرِفْقَةِ القدِّيسِ يوسُف والنبيَّةِ حَنّة ويظهَرُ سِمْعَانُ الشَّيخ حامِلاً بين يديهِ الطِّفْلَ يسوع والمَشْهَدُ مُصَوَّرٌ أمامَ مَذْبَحِ الهَيكَلِ المُغَطَّى بأقْمِشَةٍ حريريَّةٍ.

الملاحظات الأولّية: نلاحِظُ تَشَقُّقاتٍ في طَبَقَةِ الألوانِ وفقدانٌ بسيطٌ لها.



3: الأيقونة: البِشارة:

مكانها: هي الثَّالِثَةُ من يسارِ الصَّفِّ الأوَّلِ للأيقونسطاس

أبعادها: 102 سم- 65 سم

تاريخها: 26 أيار 1905

المصوّر: صليبا يوحَنَّا صليبا القُدْسِي

الوصف: تصوِّرُ هذهِ الأيقونَةُ حَدَثَ البِشارَةِ إذْ نَرَى الملاكُ جبرائيل يُبَشِّرُ العذراءَ حامِلاً بإحدى يديْهِ عصا البشارة ويشيرُ بيَدِهِ الأُخرى إلى مريمَ العذراء يُحَيِّيها، بينما نَرى العذراءَ راكِعَةً أمامَ طاولَةٍ عليها كتابٌ مفتوحٌ كُتب فيه "ها أنا أمَةٌ للرَّب فَلْيَكُنْ لي كقولِكَ"، وفي الأعلى نَرَى حمَامَةً بيضاءَ تَنْشُرُ شُعَاعَاً من نور.

الملاحظاتُ الأوليّة: هناك تَجَمُّعٌ واضِحٌ في طَبَقَةِ الحِمَايَةِ وتَشَقُّقاتٌ واضِحَةٌ مع فُقدانٍ بَسيْطٍ للألوانِ في بَعْضِ الأماكِنِ

4: الأيقونَةُ: يوحَنَّا المعمدان

مكانها: هي الرَّابِعَةُ من يسارِ الصَّفِّ الأوَّلِ للأيقونسطاس

أبعادها: 102 سم– 65 سم

تاريخها: 26 أيار 1905

المصوّر: صليبا يوحَنَّا صليبا القُدْسِي

الوصف: يُمثِّلُ يوحَنَّا واقِفاً يَحْمِلُ عصا نهايَتُهَا بِشَكْلِ صَلْيْبٍ في يَدِهِ اليُسرى ويبارِكُ بيدهِ اليُمنى، كُتِبَ على يسارِ الأيقونَةِ من الأعلى:(يوحَنَّا المعمدان السَّابِقُ) ولقِّبَ بالسَّابِقِ لأنَّهُ مَهَّدَ الطريقَ للسيّد للمسيح "ليسير أمامَهُ"(لو1:17)، وفي الجِهَةِ المُقابِلَةِ (يوحَنَّا المعمدان الصَّابِغُ) وذلك لأنَّ يوحَنَّا مَثَّلَ العَهْدَ القديمَ بأفْضَلِ مظاهِرِهِ وقد شاءَ السيّد المسيح أن يَتَقَبَّلَ منُه المعموديَّةَ وعندما نالَ السيّد المسيح العمادَ على يَدِّهِ استحقَّ يوحَنَّا بَعْدَ لَقَبِ السَّابِقِ لَقَبَ الصَّابِغِ (متى3: 15)[243]

الملاحظات: هناكَ تَجَمُّعٌ واضِحٌ في طَبَقَةِ الحِمايَةِ وتَشَقُّقَاتٌ في الألوانِ، كَمَا نُلاحِظُ إضافاتٍ واضِحَةٍ أكثَرَ حداثَةً في اللَّونِ الذَّهَبيّ في أعلى ويسارِ الأيقونَةِ.

---

[243] بندلي، كوستي: تأمل حول يوحنا المعمدان، مقال في **مجلة النور**، العدد1، منشورات حركة الشبيبة الأرثوذكسيّة، بيروت، لبنان 1962.

5: الأيقونَةُ: السيّد المسيح

مكانها: هي الخامِسَةُ من يسارِ الصَّفِّ الأوَّلِ للأيقونسطاس

أبعادها: 102 سم− 65 سم

تاريخها: 26 أيار 1905

المُصَوِّرُ: صليبا يوحَنَّا صليبا القدسي

الوصف: تُصَوِّرُ الأيقونَةُ السيّدَ المسيح واقِفَاً يَحْمِلُ بيديهِ الإنجيلَ مفتوحاً كُتِبَ فيه باليونانيَّةِ، ويبارك بيدِهِ اليُمْنى.

كُتِبَ في أسفَلِ الأيقونَةِ:" تَصْوِيْرُ صليبا يوحَنَّا صليبا القُدْسِيّ الأرثوذكسيّ، 26 أيار 1905 في أسكَلَة طرابُلس الشام ".

الملاحظات الأوليّة: هناكَ تَجَمُّعٌ واضِحٌ في طَبَقَةِ الحِمَايَّةِ وتَشَقُّقَاْتٍ في الألوان.

:6

الأيقونَةُ: السَيِّدَةُ العذراء و السيّد المسيح

مكانها: وهي السَّادِسَةُ من يسارِ الصَّفِّ الأوَّلِ للأيقونسطاس

أبعادها: 102 سم– 65 سم

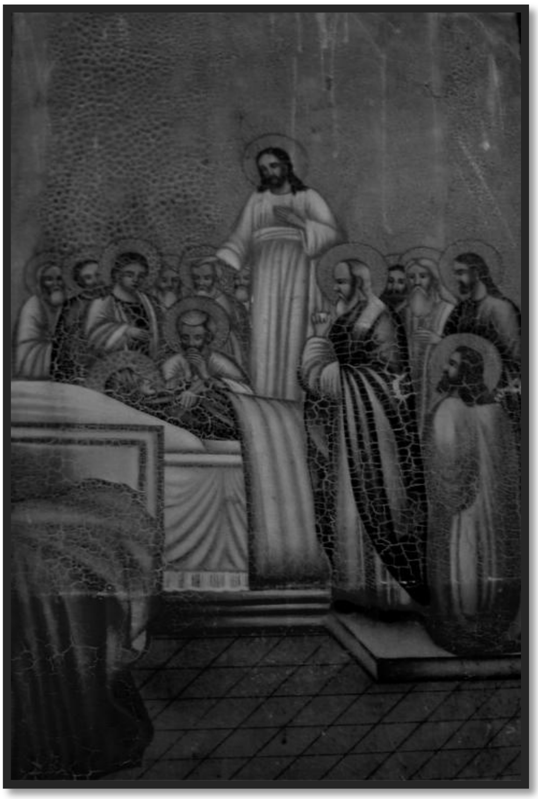
تاريخها: 26 أيار 1905

المصوّر: صليبا يوحَنَّا صليبا القُدْسِيّ

الوصف: تُصَوِّرُ الأيقونَةُ السيّدة العذراء واقِفَةً تَحْمِلُ بينَ يَدَيْهَا الطِّفْلَ يسوع فاتِحَاً يديه.

كُتِبَ في أسفل الأيقونة: "تَصْويرُ صليبا يوحَنَّا صليبا القُدْسِيّ الأرثوذكسي، 26 أيار 1905 في أسكَلَة طرابلُس الشام ".

الملاحظات الأوليّة: هناكَ تَجَمُّعٌ واضِحٌ في طَبَقَةِ الحِمَايَّةِ وتَشَقُّقَاتٌ في الألوان.



7: الأيقونة: رُقادِ السيِّدَة

مكانها: هي السَّابِعَة من يسارِ الصَّفِّ الأوَّلِ للأيقونسطاس

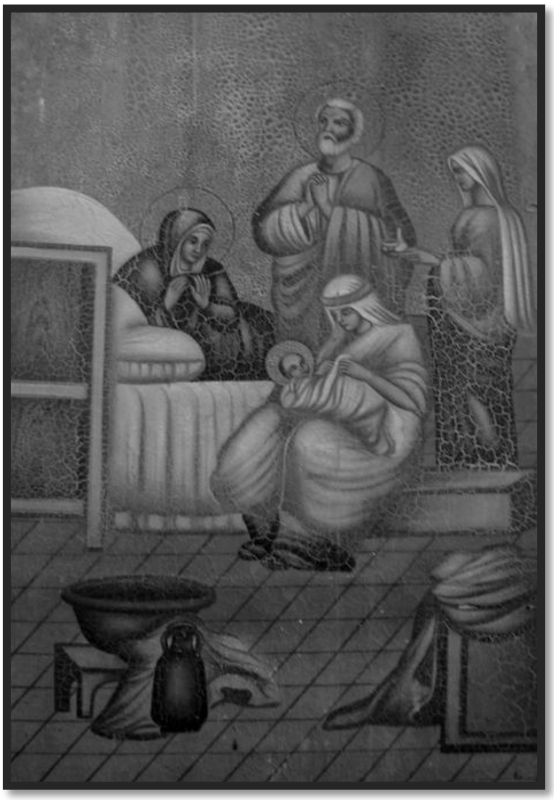
أبعادها: 102 سم− 65 سم

تاريخها: 26 أيار 1905

المصوّر: صليبا يوحَنَّا صليبا القُدْسِيْ

الوصف: يُمَثِّلُ المَشْهَدُ السيّدَة مَرْيَمَ في الوَسَطْ مُسَجَّاةً على ما يُشْبِهْ السَّريرَ ويبدو على وَجْهِهَا السَّلامُ والهدوءُ كأنَّها نائِمَةٌ، يداها موضوعَتَانِ بِشَكْلِ صَلِيْبٍ، ويَظْهَرُ السيِّدُ المسيحُ واقِفاً في وسَطَ الأيقونَةِ، ويتجَمَّعُ حولَهَا على شَكْلِ نِصْفِ دائِرَةٍ رُسُلُ السيّد المسيح تُغَطِّي ملامِحُ الحُزْنِ وجوهَهُمْ.

الملاحظات الأوليّة: نُلاحِظُ انفصالاً في طَبَقَةِ القِماش عن الحامِلِ مع تَشَقُّقَّاتٍ في الألوانِ وتسرُّباتٍ نِقَطِيَّةٍ على الأيقونَةِ بالإضافَةِ إلى تَجَمُّعٍ واضِحٍ في طَبَقَةِ الحِمَايَةِ.



8: الأيقونة: الميلاد

مكانها: هي الثَّامِنَةُ من يسارِ الصَّفِّ الأوَّلِ للأيقونسطاس

أبعادها: 102 سم– 65 سم

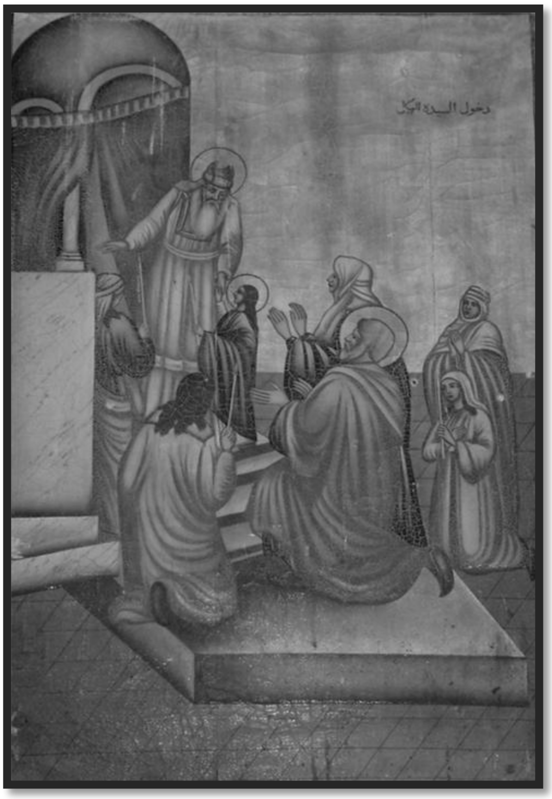
تاريخها: 26 أيار 1905

المصوّر: صليبا يوحَنَّا صليبا القُدْسِي

الوصف: في وسَطِ الأيقونَةِ سريرٌ تَتَكِئُ عليه السيّدة العذراء، يَقِفُ بجانبِها القدِّيسُ يوسُف وهناك امرأةٌ تَحْمِلُ مَبْخَرَةً تَقِفُ أمامَ السَّريرِ وأُخرى جالِسَةٌ على كُرسِيٍّ صغير تَحْمِلُ الطِّفْلَ يسوعَ بينَ يديها وتَلُفُّهُ بِقماشَةٍ بيضاءَ، كما نرى جَرَّةَ ماءٍ و وعاءً كبيراً وقماشَةً.

شرح الأيقونة: تُصَوِّر هذهِ الأيقونَةُ حَدَثَ الميلاد بِطَريقَةٍ غريبَةٍ لَمْ نألَفْهَا في التَّقْلِيْدِ المعروفِ، فهذهِ الأيقونَةُ مُتأثِرَةٌ في أُسلوبِهَا بالتَّصويرِ الغَربيّ لحَدَثِ الميلاد، أمّا المرأةُ التي تَحْمِلِ الطِّفْلَ يسوع هي القابلَةُ سالومي التي قامَتْ بِغَسْلِ المولودِ بعد ولادَتِهِ وذلك لإثباتِ إنسانيَّةِ السيّد المسيحِ الكامَلَة ومولِدِه الطبيعيّ والجديرُ بالذِّكْرِ أنَّ هذا الغَسْل هو من وَحْيِ الأناجيْلِ غيرِ الشَّرعيَّةِ.

الملاحظات: هناكَ انفصال في طَبَقَةِ القِماشِ عن الحامِلِ وتَشَقُّقَاتٌ في الألوانِ وإضافاتٌ أكثرُ حداثَةً بِشَكْلٍ واضِحٍ باللَّونِ الذَّهبيّ.



9: الأيقونة: دخولُ السيّدةِ العذراءِ للهَيْكَلِ

مكانها: هي التَّاسِعَةُ من يسارِ الصَّفِّ الأوَّلِ للأيقونسطاس

أبعادها: 102 سم– 65 سم

تاريخها: 26 أيار 1905

المصوّر: صليبا يوحَنَّا صليبا القُدْسِيّ

الوصف: تُصَوِّرُ الأيقونَةُ السيّدة العذراء في صِغَرِهَا أثناءَ تَقْدِيمِهَا إلى الهَيْكَل من قِبَلِ والِدَيْهَا، وفي المَشْهَد يوجَدْ زخريّا الكاهِنْ وأرْبَعُ فتيات.

شرح الأيقونة: تَرْويّ الأيقونَةُ حَدَثَ دخولِ مريمَ العذراءِ إلى الهَيْكَلِ، الذي جاءَ ذِكْرُهُ في "إنجيلِ يعقوبَ التَّمهيديّ" وهو أحَدُ الأناجيلِ المنحولَةِ*، وجاء فيه:

((أنَّ ملاكَ الرَّبَ بَشَّرَ حَنَّةَ العاقِرَ زوجَةَ يواكيمَ بأنَّ الله سمَعَ صلاتَهَا وسوفَ تَحْبَلُ وتَلِدُ ويكونُ نَسْلُهَا مَشْهُوراً في العالَمِ، فقالَتْ حَنَّة لِلمَلاك"سواءَ كانَ صَبيَّاً أمْ بِنْتَاً ما أَلِدُهُ، سوفَ أُقَدِّمُهُ للرَّبِّ، وسوفَ يُكَرِّسُ حياتَهُ للخِدْمَةِ الإلهيَّةِ، فرزقَهُمَا اللهُ مريمَ،

وحينَ بلَغَتِ الفتاةُ الثّالِثَةَ من عُمْرِهَا قَدَّمَهَا والِداهَا إلى الهَيْكَلِ كي يُتَمِّمَا النَّذْرُ الذي أَقْسَمَتْ عليهِ والِدَتُها وواكَبَها إلى هناكَ جَمْعٌ من العذارى الحامِلاتِ المصابيحَ واستقبَلَها رئيسُ الكَهنَةِ زخريا بن بَرَخْيَا)) (يعقوب المنحول الفصل4).

كما جاءَ ذِكْرُ هذا الحَدَثِ في **القرآنِ الكريمِ** (سورة آل عمران 3:35−37):

﴿ إِذْ قَالَتِ امْرَأَةُ عِمْرَانَ رَبِّ إِنِّي نَذَرْتُ لَكَ مَا فِي بَطْنِي مُحَرَّرًا فَتَقَبَّلْ مِنِّي إِنَّكَ أَنْتَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ فَلَمَّا وَضَعَتْهَا قَالَتْ رَبِّ إِنِّي وَضَعْتُهَا أُنْثَى وَاللَّهُ أَعْلَمُ بِمَا وَضَعَتْ وَلَيْسَ الذَّكَرُ كَالْأُنْثَى وَإِنِّي سَمَّيْتُهَا مَرْيَمَ وَإِنِّي أُعِيذُهَا بِكَ وَذُرِّيَّتَهَا مِنَ الشَّيْطَانِ الرَّجِيمِ، فَتَقَبَّلَهَا رَبُّهَا بِقَبُولٍ حَسَنٍ وَأَنْبَتَهَا نَبَاتًا حَسَنًا وَكَفَّلَهَا زَكَرِيَّا، كُلَّمَا دَخَلَ عَلَيْهَا زَكَرِيَّا الْمِحْرَابَ وَجَدَ عِنْدَهَا رِزْقًا قَالَ يَا مَرْيَمُ أَنَّى لَكِ هَذَا قَالَتْ هُوَ مِنْ عِنْدِ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ يَرْزُقُ مَنْ يَشَاءُ بِغَيْرِ حِسَابٍ﴾.

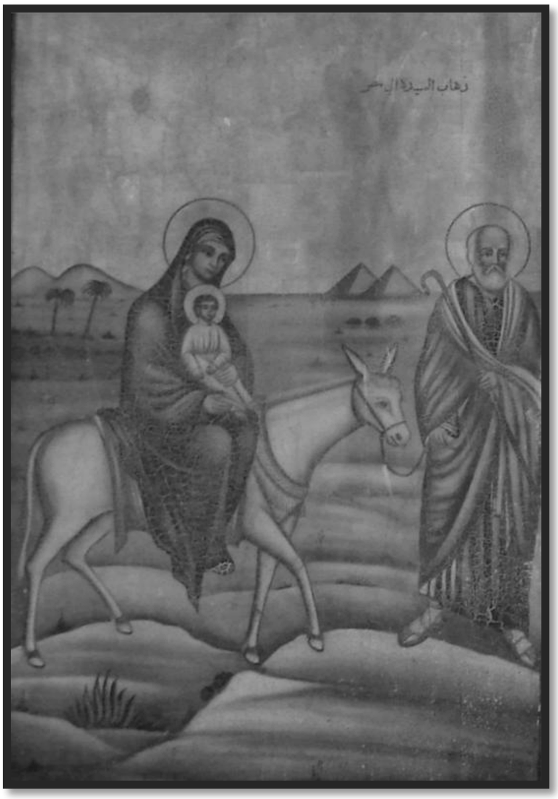
ومهمَا كانَ من أَمْرِ هذا التَّقْلِيْدِ، فهو يشيرُ إلى تربيَةِ السيّدة مريم على الفَضِيلَةِ والتَّقوى ومخافَةِ اللهِ وبذلِكَ تكونُ مهيئة لأمومَتِها ليسوعَ المسيح.[244]

الملاحظات الأوليّة: هناك انفصالاً في طبقَةِ القِماشِ عن الحامِلِ مع وجودِ تَشَقُّقَاتٍ في طبقَةِ الألوانِ، بالإضافَةِ إلى تَجَمُّعٍ في طبقَةِ الحِمَايَةِ.

---

[244] المعلوف، توما ديبو: **حياة العذراء والدة الإله على الأرض**، ص: 33، 31

* **إنجيل يعقوب:** هو إنجيل منحول (أيّ أن إسم المؤلف مجهول ومنسوب إلى غير مؤلفه)، وتسمى (apocryphes) اللاشرعية والكنيسة لاتعترف بقانونيتها لكنها تأخذ منهم ما قد ينفع المؤمنين في حياتهم الروحيّة.



10:الأيقونة: ذهابُ السيّدة إلى مِصْرَ

مكانها: هي العاشِرَةُ من يسارِ الصَّفِّ الأوَّلِ للأيقونسطاس

أبعادها: 102 سم– 65 سم

تاريخها: 26 أيار 1905

المصوّر: صليبا يوحَنَّا صليبا القُدْسِيّ

الوصف: تُصَوِّرُ الأيقونَةُ رِحْلَةَ العائِلَةِ المُقَدَسَّةِ الشَّاقَةِ إلى مِصْرَ لِحِمايَةِ الطِّفْلِ يسوع ويبدو في المَشْهَد السيّدة مريم ممتَطِيَّةً الحِمارَ وفي حِضْنِهَا الطِّفْلُ يسوع، كما يظهَرُ القدّيسُ يوسُف ماسِكاً باللِّجامِ وكأنَّهُ يَحِثُّ الحِمَارَ على الإسراعِ، أمَّا خلفيَّةُ المَشْهَدْ حيثُ الصُّخورُ والطَّريقُ المُقْفِرَةُ تَدُلُّنَا أنَّ هؤلاء الأشخاصَ هُمْ في حالَةِ هروبٍ كونَهُمْ يسلكونَ طَرِيقاً تبدو غيرَ تِلْكَ الطُّرقُ السَّالِكَةُ المَعْروفَةِ التّي وَطَأَتَها أقدامُ البَشَرِ وحوافِرُ الماشِيَة.

الملاحظات الأوليّة: نلاحِظُ انفصالاً في طبقَةِ القِماشِ عن الحامِلِ، وتَشَقُّقَّاتٍ في طبقَةِ الألوانِ مع تَجَمُّعٍ في طبقَةِ الحِمايَّةِ.

أمّا أيقوناتُ الصَّفِّ الثّاني للأيقونسطاس فهي جميعها تعودُ للعام (1936)م ومن عَمَلِ الفنَّانِ اليونانيّ خريستو.

أمّا الأيقوناتُ المُتوَزِّعَةُ على جِدارِ الهَيْكَلِ فهي كالتالي:

11.1: الأيقونَةُ: القدّيسُ النَبيّ السَّابِقُ يوحَنَّا المعمدان

مكانها: على جِدارِ هَيْكَلِ الكنيسَةِ من الدَّاخلِ

أبعادها: لم نتمكن من الحصول عليها.

تاريخها: (1905) م تقريباً

المصوّر: صليبا يوحَنَّا صليبا القُدْسِيّ

الملاحظات الأوليّة:الأيقونَةُ مشابِهَةٌ تماماً لأيقونَاتِ المستوى الأوَّلِ للأيقونسطاس ولكن بقياسٍ مُصَغَّرٍ، هناكَ فُقْدانٌ وتشَقُّقٌ واضِحٌ في طبَقَةِ الألوانِ وتَجَمُّعٌ في طبقَةِ الحمايَةِ في نُقَاْطٍ واضِحَةٍ، بالإضافَةِ إلى فُقْدانٍ لطبقَةِ الإعداد بِسَبَبِ تَعَرُّضْ الأيقونَةِ لِحَرْقِ الشَّمْعَةِ.

12.2: الأيقونَةُ: البِشَارة

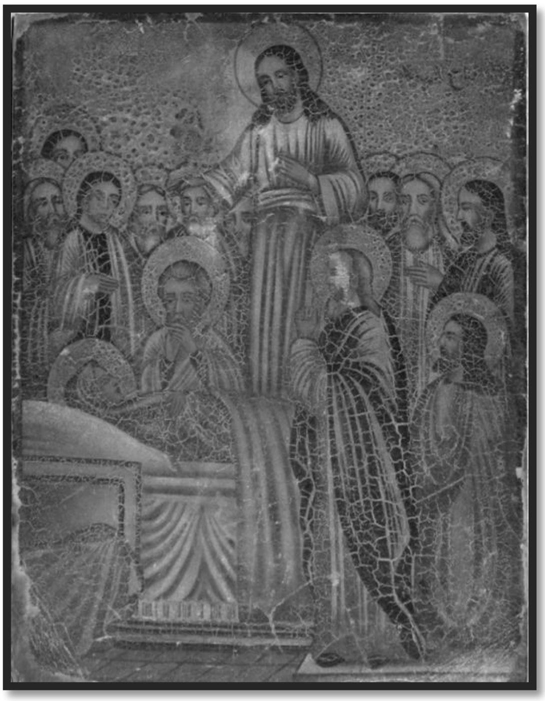
مكانها: على جِدارِ هَيْكَلِ الكنيسَةِ من الدَّاخِلِ

أبعادها: لم نتمكن من الحصول عليها.

تاريخها: (1905) م تقريباً

المصوّر: صليبا يوحَنَّا صليبا القُدْسِيّ

الملاحظات: هي أيقونَةٌ مشابِهَةٌ تماماً لأيقوناتِ المستوى الأوَّلِ للأيقونسطاس ولَكِنْ بقياسٍ مُصَغَّرٍ، كما نُلاحَظَ وجود تَشَقُّقَّاً وفقداناً واضِحَاً في طبقَةِ الألوانِ وتَجَمُّعاً في طبقَةِ الحمايَةِ في نقاطٍ واضِحَةٍ، بالإضافَةِ إلى فُقدانٍ لِطَبَقَةِ الإعداد وخاصَّةً في أسفَلِ الأيقونَةِ.



13.3: الأيقونة: رُقادُ السيّدةُ العذراء

مكانها: على جدارِ هَيْكَلِ الكنيسَةِ من الدَّاخِلِ

أبعادها: لم نتمكن من الحصول عليها.

تاريخها: (1905) م تقريباً

المصوّر: صليبا يوحَنَّا صليبا القدسي

الملاحظات:هي أيقونَةٌ مشابِهَةٌ تماماً لأيقوناتِ المُستوى الأوَّلِ للايقونسطاس لكن بقياسٍ مُصَغَّرٍ، نلاحِظُ فقداناً بسيطاً لطبقَةِ الألوانِ وتشَقُّقاً واضِحاً إضافَةً إلى تَجَمُّعِ طَبَقَةِ الحمايَةِ.

14.4: الأيقونَةُ: الذَّهابُ إلى مِصْرَ

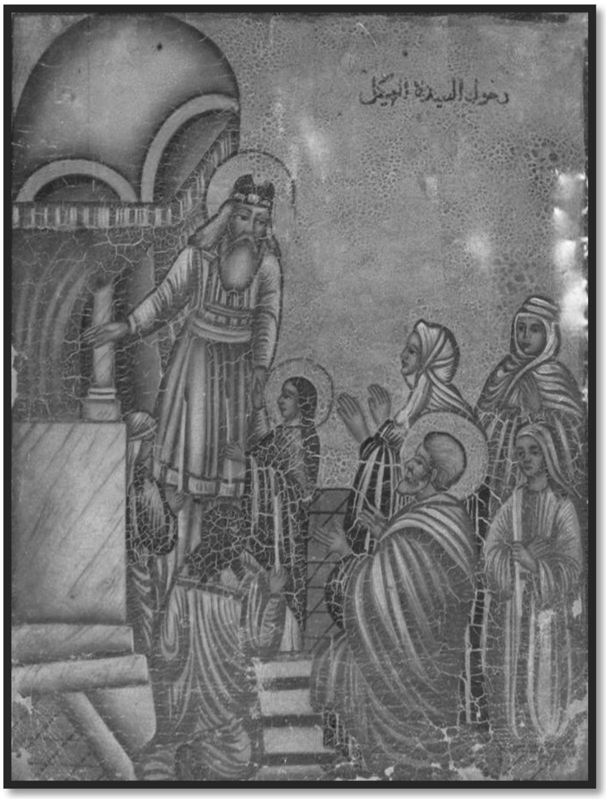
مكانُهَا: على جدارِ هَيْكَلِ الكنيسَةِ من الدَّاخِلِ

أبعادُها: لَمْ نتمَكَّن من الحصول عليها.

تاريخها: (1905) م تقريباً

المصوّر: صليبا يوحَنَّا صليبا القُدْسِيّ

الملاحظات الأوليّة: هي أيقونَةٌ مشابِهَةٌ تماماً لأيقوناتِ المستوى الأوَّلِ للأيقونسطاس لكن بقياسٍ مُصَغَّرٍ، كما نُلاحِظُ وجود تشَقُّقاً وفقداناً واضِحاً في طبقَةِ الألوانِ وتَجَمُّعاً في طبقَةِ الحمايَةِ في نقاطٍ واضِحَةٍ بالإضافَةِ إلى فقدانٍ بسيطٍ لِطَبَقَةِ الإعدادِ، وإضافاتٍ لاحقَةٍ باللّونِ الذَّهَبِيّ.



15.5: الأيقونَةُ: دخولُ السيّدةُ للهَيْكَلِ

مكانها: على جدارِ هَيْكَلِ الكنيسَةِ من الدَّاخِلِ

أبعادها: لم نتمكن من الحصول عليها.

تاريخها: (1905) م تقريباً

المصوّر: صليبا يوحَنَّا صليبا القُدْسِيّ

الملاحظات:هي أيقونَةٌ مشابِهَةٌ تماماً لأيقوناتِ المستوى الأوّلِ للأيقونسطاس ولكن بقياسٍ مصغَّرٍ، هناك تشقّقٌ واضِحٌ في طبقَةِ الألوانِ مع فقدانٍ بسيطٍ لها، كما نُلاحِظُ فقداناً لطبقَةِ الإعدادِ وخاصَةً في أسفَلِ الأيقونَةِ، بالإضافَةِ إلى تَجَمُّعِ طبقَةِ الحمايَةِ في نُقَاْطٍ واضِحَةٍ.

16.6: الأيقونة: السيّدة العذراء والسيّد المسيح

مكانها: على جدارِ هَيْكَلِ الكنيسَةِ من الدَّاخِلِ

أبعادها: لم نتمكن من الحصول عليها.

تاريخها: (1905) م تقريباً

المصوّر: صليبا يوحَنَّا صليبا القُدْسِيّ

الملاحظات الأولية: هي أيقونَةٌ مشابِهَةٌ تماماً لأيقوناتِ المستوى الأوَّلِ لكن بقياسٍ مُصَغَّرٍ، كما نُلاحِظُ تشقُّقَاً وفُقْدَانَاً واضِحَاً في طبقَةِ الألوانِ وتَجَمُّعَاً في طبقَةِ الحمايَةِ في نقاطٍ واضِحَةٍ، بالإضافَةِ إلى فُقْدَانٍ في طبقَةِ الإعداد في أسفَلِ ومنتَصَفِ الأيقونَةِ نَجَمَ عن تَعَرُّضٍ لِحرْقِ شمعة.

17.7: الأيقونَةُ: العذراءُ ينبوعُ الحياةِ

مكانها: على جِدارِ هَيْكَلِ الكنيسَةِ من الدَّاخِلِ

أبعادها: لم نتمكن من الحصول عليها.

تاريخها: (1905)م تقريباً

المصوّر: صليبا يوحَنَّا صليبا القُدْسِيّ

الملاحظات الأوليّة: هي مشابِهَةٌ تماماً لأيقوناتِ المستوى الأوَّلِ للأيقونسطاس ولكن بقياسٍ مُصَغَّرٍ، هناك تَشَقُّقٌ واضِحٌ في طبقَةِ الألوانِ مع فقدانٍ بسيطٍ لها، كما نُلاحِظُ فقداناً في طبقَةِ الإعداد وتَجَمُّعَاً في طبقَةِ الحمايَةِ في نقاطٍ واضِحَة.

18.8: الأيقونة: دخول السيّد المسيح إلى الهَيْكَل

مكانها: على جدارِ هَيْكَلِ الكنيسَةِ من الدَّاخِلِ

أبعادها: لم نتمكن من الحصول عليها.

تاريخها: (1905) م تقريباً

المصوّر: صليبا يوحَنَّا صليبا القُدْسِيّ

الملاحظات الأوليّة:هي مشابِهَةٌ تماماً لأيقوناتِ المستوى الأوَّلِ للأيقونسطاس ولكن بقياسٍ مُصَغَّرٍ، هناكَ تشقُّقٌ واضِحٌ في طبقَةِ الألوانِ مع فُقدانٍ بسيطٍ لها، كما نُلاحِظُ فقداناً في طبقَةِ الإعداد وتجَمُّعَاً في طبقَةِ الحِمَايَةِ في نِقاطٍ واضِحَة.

19.9: الأيقونَةُ: ميلادُ السَيِّدِ المسيح

مكانها: على جدارِ هَيْكَلِ الكنيسَةِ من الدَّاخِلِ

أبعادها: لم نتمكن من الحصول عليها.

تاريخها: (1905) م تقريباً

المصوّر: صليبا يوحَنَّا صليبا القُدْسِيّ

الملاحظات:هي أيقونَةٌ مشابِهَةٌ تماماً لأيقوناتِ المُسْتوى الأوَّلِ لكِنْ بقياسٍ مُصَغَّرٍ، وهناك تشقُّقٌ واضِحٌ في طبقَةِ الألوانِ مع فُقْدانٍ بسيطٍ لها، كما نُلاحِظُ وجودَ فقدانَاً في طبقَةِ الإعداد

20.10: الأيقونَةُ: قيامَةُ السيّد المسيح

مكانها: على جدارِ هَيْكَلِ الكنيسَةِ من الدَّاخِلِ وفي المُنْتَصَفْ

أبعادها: لم نتمكن من الحصول عليها.

تاريخها: القرن (19)م

المصوّر: مجهولٌ

الوصف: السيّد المسيحُ يَخْرُجُ من القَبْرِ الفارغِ مُنْتَصِراً على الموتِ وفي خَلْفيَّةِ المَشْهَدِ ملاكٌ من جِهَةِ اليسار وثلاثُ نِساءٍ إلى اليمين

الملاحظاتُ الأوليَّةُ: الأيقونَةُ روسِيَّةٌ وهي بحالَةٍ جيّدَةٍ جداً.

الصلبوت:

السيّدُ المسيحُ مصلوبٌ على الصَّليب وإلى يسارِهِ تلميذُهُ يوحَنَّا الحبيب وإلى يمينِهِ والدَتُهُ السيّدة مريمُ العذراء، وهو بحالَةٍ جيِّدَةٍ جِدّاً.

ملاحظة هامة:

هناك أمرٌ يَسْتَدْعِي التَّوقُّفَ عندَهُ، وهو رسَّامُ أيقوناتِ الصَّفِّ الأوَّلِ من الأيقونسطاس، إذ أنَّ هذهِ الأيقوناتُ موثَّقَةٌ على أنَّها من رَسْمِ صليبا يوحَنَّا صليبا القُدْسِيّ فَقَدْ حَمَلَتْ بعضُ هذهِ الأيقوناتِ تَوْقيعَهُ في الأسفَلِ على الشَّكْلِ التَّالي:

" **تصويرُ صليبَا يوحَنَّا صليبَا القُدْسِيّ الأرثوذكسيّ، 26 أيار 1905 في أسكَلَة طرابُلسَ الشَّام**"

وهذا الاسمُ ليسَ غريباً أبداً عن فَنِّ الأيقونَةِ، إذ أنَّ "**يوحنا صليبا القدسي**" يُعْتَبَرْ من أَهَمِّ رساميِّ المدرسَةِ المَقْدِسِيَّةِ التي تَرْقَى إلى بدايَةِ القَرْنِ التَّاسِعِ عَشَر الميلاديّ، وطريقَةُ كِتابَةِ الاسمِ تَجْعَلُنَا نُدْرِكُ أنَّ رسامَ تِلكَ الأيقونَاْتِ قَدْ يكونُ ابنَ يوحَنَّا صليبَا القُدْسِيّ، والغريبُ هو عَدَمْ ذِكْرِ اسمِهِ في تاريخِ تلكَ المدرسَةِ من خِلالِ الوثائِقِ التّي نَمْتَلِكُهَا، إذ كُلُّ ما نَعْرِفَهُ هو أنَّ أعمالَ هذهِ المَدْرَسَةِ تَوَقَّفَتْ في أواخِرِ القَرْنِ التَّاسعِ عَشَر دونَ أنْ نَعْرِفَ أنَّ هناكَ أبناءَ أو ربَّما أحفاداً قد تابعوا مسيرَةَ المدرسَةِ المَقْدسيَّةِ، والشيءُ الذي يَلْفِتُ الانتباهَ أيضاً هو عَمَلُ صَليبَا يوحَنَّا صليبا في طرابُلْسَ الشَّام، إذ أنَّه من المعروف أنَّ أغلبَ الأيقوناتِ الموجودَةِ في كنائِسِنَاْ هي من إنتاج مدرسَةِ القُدْسِ، أمّا الأب يوحَنَا صليبا القُدْسِيّ فهو كما ذَكَرْنَا سابِقَاً مُصَوِّرٌ غزيرُ الإنتاج، له في دمشقَ أعمالٌ كثيرةٌ وأيقوناتُهُ موقَعَةٌ في الفَتراتِ بين (1867–1879)م، حيث أنَّهُ عَمَلَ في دِمَشْقَ طوالَ تِلْكَ الفترَةِ من بين بَقِيَّةِ الفنَّانينَ الّذين تَمَّ استقدامُهُم إلى الأراضِي السُّوريَّةِ لتزيينِ كنائِسِهاْ وبشَكْلٍ خاصٍّ بعدَ أحداثِ فِتْنَةِ عام (1860)م في دمشق، أمَّا ابنُهُ صليبا فيبدو أنَّه مارَسَ رَسْمَ الأيقوناتِ في مدينَةِ طرابلُسَ ومن ثمَّ جُلِبَتْ هذهِ الأيقوناتُ إلى كنيسَةِ السَيِّدَة في مَشْتَى الحلو.

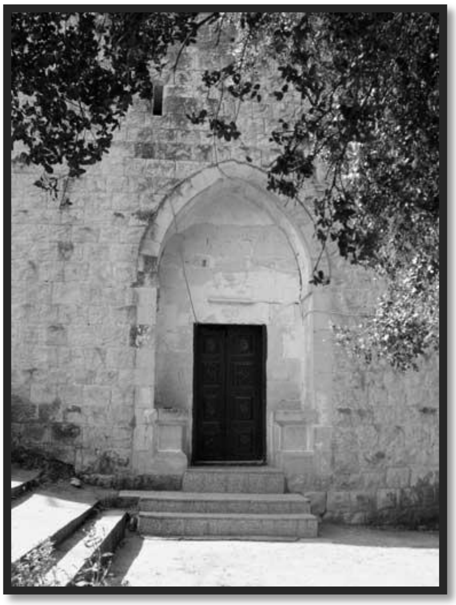
أمّا عن أسلوبِهِ في رَسْمِ الأيقونات فهو متأثِّرٌ جدّاً بالتَّقالِيْدِ الغربيَّةِ في أُسلوبِ رَسْمِ الشَّخصيَّاتِ و المواضيعِ وحَتَّى في الألوان إذ يبدو بِشَكلٍ واضِحٍ أنَّهُ استخدَمَ الألوانَ الزَيتيَّةِ التي يَسْتَخْدِمُهَا فنّانو الغَرْبِ في رَسْمِ المواضيعِ الدِّينيَةِ، والشيءُ المُلْفِتُ للانتباه أيضاً هو تِكْرَارُ رَسْمِ مشاهِدَ تِلْكَ الأيقوناتِ بِصورَةٍ مُطابِقَةٍ تماماً ولَكِنْ بِحَجْمٍ أصْغَر من تِلْكَ التي تُزَيِّنُ المُستوى الأوَّلَ من الأيقونسطاس، وهذه نقطَةٌ أُخرى نُسَلِّطُ الضَوءَ عليها إلى حينٍ نتمَكَّنَ فيهِ من معرِفَةِ المعلوماتِ كافَّةً حولَ وجودِ أعمالٍ أُخرى في سورية موقَّعَةٍ باسمِهِ أو حَتَّى في الكنائِسِ اللُّبنانيَّةِ، وذلك بِهَدَفِ التَّعَرُفِ على هَوَيَّةِ أعمالِهِ ومعرفَةِ النَهْجِ الذي اتَّبَعَهُ هذا الفنَّان إنْ كان متابِعَاً لِخَطِ المدرَسَةِ المقدسيَّةِ في أيقوناته الأُخرى أمّ اتَخَذَ خَطَاً مغايراً و أُسلوباً خاصّاً.

- **الكنيسَةُ : القدّيسُ جاورجيوس**

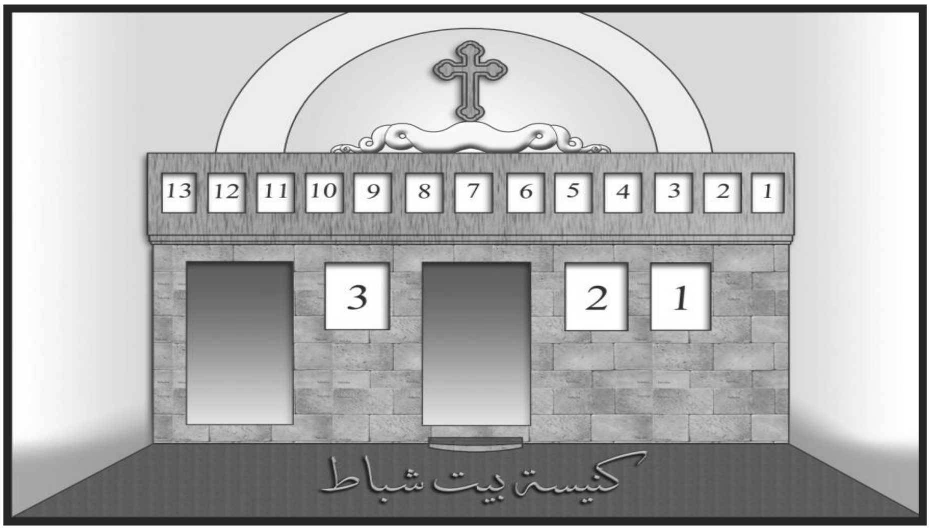
●المنطقة: بيتِ شباط

●تاريخ التأسيس: القرن (19) م – (1885) م

تقَعُ هذه الكنيسَةُ في قريَةِ بيتِ شباط التَّابِعَةِ لِمَنْطَقَةِ الدَّرْيكِيش، يعودُ بناؤُها إلى عام (1885)، بُنِيَتْ من الحَجَرِ الأبيض الذي يَكْثُر في المنطقَةِ وتبلغُ مساحتَهَا حوالي (100)م^2 يتألَّف جدارُ هَيْكَلِ الكنيسَةِ من بابينِ ملوكِيّ وشماليّ، أمّا الأيقونسطاسُ فهو مرسومٌ باليَدِ، القسمُ العُلْويّ منهُ ذو لونٍ رماديّ مُزَيَّن بنقوشٍ من اللَّونِ الذَّهَبِيّ ويلاحَظُ بشكلٍ واضِحٍ أنَّهُ قد جُدِدَ وحُفِرَت عليه الصَّلاةُ الرَّبانِيَّةُ (أبانا الذي في السموات ....)، وكُتِبَ في أسفَلِ صَفِّ الرُّسُلِ: "هذا الأيقونسطاسُ مَشْغَلُ سليمان قسطنطين خوري سنة 1900 مسيحيّة "، أمّا القِسْمُ السُفْلِي فهو مُخْتَلِفٌ لوناً ونوعاً.



الشكل 33: كنيسة القديس جاورجيوس– بيت شباط



الشكل 34: مُخَطَّط أيقونسطاس كنيسة القدّيس جاورجيوس– بيت شباط

الصف الأول للأيقونسطاس يسار– يمين	الصف الثاني للأيقونسطاس
1: أيقونة القديس جاورجيوس 2: أيقونة السيد المسيح ملك الملوك 3: أيقونة السيدة العذراء ويسوع	1: أيقونة برتلماوس الرسول 2: أيقونة سمعان الرسول 3: أيقونة يعقوب الرسول 4: أيقونة مرقس الإنجيلي 5: أيقونة لوقا الإنجيلي 6: أيقونة بولس الرسول 7: أيقونة السيد المسيح 8: أيقونة بطرس الرسول 9: أيقونة متّى الإنجيلي 10: أيقونة يوحنا الإنجيلي 11: أيقونة اندراوس الرسول 12: أيقونة فيلبس الرسول 13: أيقونة توما الرسول

1: الأيقونة: مار جاورجيوس

مكانها: أوَّلُ أيقونَةٍ إلى يسارِ الصَّفِّ الأوَّلِ للأيقونسطاس

أبعادها: (75سم– 49,5 سم)

تاريخها: القرن (19)م

المصوّر: مجهولٌ

الوصف: تُصوِّرُ الأيقونَةُ المَشْهَد التَّقليديّ للقدّيس جاورجيوس وهو يصارِعُ التِّنين.

●الملاحظات الأوليّة: يوجَدُ إنفصالٌ في طبقَةِ القِماشِ للأيقونَةِ عن الحامِلِ الخَشَبِيّ، وتقشُّرٌ في طبقَةِ الكامليكا* الموضوعة للحمايَةِ مع تَقَشُّرٍ بسيطٍ في أعلى ويسارِ الأيقونَةِ

2: الأيقونة: السيِّدُ المسيحُ مَلِكُ الملوك:

مكانها: هي ثانيّ أيقونَةٍ إلى يسارِ الصَّفِّ الأوَّلِ للأيقونسطاس

أبعادها: 75سم – 50 سم

تاريخها: القرن (19) م

المصوّر: مجهول

الوصف: تُصَوِّرُ الأيقونَةُ السيّد المسيح يجلُسُ على العرشِ، يَلْبسُ ثوباً أحمرَ وعلى كتفيه شريطٌ ذهبيٌّ وُضِعَ عليه مِشْبَكٌ على شَكْلِ معيَّنٍ مُؤَطَرٍ بأحجَارٍ ملَّوَنَةٍ وبداخِلِهِ صورَةُ عَيْنٍ، كما يَعلو رأسَ السيّد المسيح تاجٌ، يبارِكُ بيدِهِ اليُمْنَى، ويَحْمِلُ إنجيلاً مفتوحَاً بيدِهِ اليُسْرَى كُتِبَ عَلَيْهِ باللُّغَةِ العربيَّةِ على الصَفحَةِ الأولى مايلي: " أنا هو نورُ العالمِ مَنْ يتبَعْني فلا يَمْشِيْ في الظُّلْمَةِ بَلْ يكونُ لهُ نورُ الحيوت"، وعلى الصَّفْحَةِ الثَّانيَّةِ كُتِبَ "أنا هو الخُبْزُ الحَيّ الذي نَزَلَ من السَّماءِ، إنْ أَكَلَ أحدٌ من هذا الخُبْزِ يَحْيَا إلى الأبد".

الشرح: **يرمُز** الشَّريطُ الذَّهَبِيّ إلى السُّلْطَةِ والمُلْكِ وترمُزُ صورَةُ العَيْنِ المُؤَطَّرَة إلى "عَيْنِ الله الآب" الكليَّةِ الرُّؤيَة لِتُخْبِرَنَا أنَّ الله سُبْحَانَهُ موجودٌ على الدَّوامِ في كُلِّ الأمْكِنَةِ والأزْمِنَةِ.

الملاحظات: هناكَ انفصالٌ في طَبَقَةِ القماشِ عن الحامِلِ الخَشَبِيّ وفقدانٌ في طَبَقَةِ الألوان.

3: الأيقونة: السَيِّدَةُ العذراء والطِّفْلُ يسوع

مكانها: هي ثالِثُ أيقونَةٍ في الصَّفِّ الأوَّلِ للأيقونسطاس، على يمينِ البابِ المُلوكيّ .

أبعادها: 75سم– 50 سم.

تاريخها: القرن (19) م.

المصوّر: مجهولٌ

الوصف: تُصَوِّرُ هذه الأيقونَةُ السيِّدَة العذراء تَحْمِلُ الطِّفْلَ يسوع بيَدِهَا اليُسْرَى وتشيرُ إليهِ بيدِهَا اليُمْنَى، بينما يَحْمِلُ يسوعُ كُرَةً بيدِهِ اليُسْرَى ويُبارِكُ باليُمْنَى، وفي الأعلى ملاكان يُتَوِّجُوْنَهَاْ.

●**الملاحظاتُ الأوليّة :** في الأيقونةِ شِقٌّ كبيرٌ من أعلى إلى أسفَلِ يسارِ الأيقونَةِ، بالإضافَةِ إلى شقوقٍ صغيرَةٍ في أماكِنَ مُخْتَلِفَةٍ أُخرى، وهناك فُقْدَانٌ في طَبَقَةِ الإعداد وخاصَّةً في أسفَلِ ومنتَصَفِ الأيقونَةِ (عند وجهِ السَيِّدَة العذراء)، وفقدانٌ في طَبَقَةِ الألوانِ في مناطِقَ متفرِّقَةٍ، والأيقوناتُ الثَّلاث السَّابِقَةُ الذِّكْر بحاجَةٍ إلى تَرْميم.

وفي الصَّفُ الثَّاني للأيقونسطاس فجميعُ الأيقونات تعود للقرن(19)م أمّا رسامُهَا فَمَجْهولٌ ولم نتمكّن من أخْذِ قياسَاتِهَا:

4.1: الأيقونة: برثلماوس الرسول

مكانها: هي أوَّلُ أيقونَةٍ من يسارِ الصَّفِّ الثّانيّ للأيقونسطاس (مصافِ الرسل)
الوصف: يظهَرُ برتلماوسُ في الأيقونَةِ يَحْمِلُ مَلَفَّاً بيدِهِ اليُمْنَى ويوجِّهُ نظَرَهُ إلى السيِّدِ المسيح
الملاحظات:صوِّرَت الأيقونَةُ بأُسلوبِ شَعْبِيٍّ مُبَسَّطٍ وهناكَ تَكَسُّراتٍ في طبقَةِ ألوانِ الأيقونَةِ.

5.2: الأيقونة: سمعان الرسول

مكانها: هي ثانيّ أيقونَةٍ من يسارِ الصَّفِّ الثانيّ للأيقونسطاس
الوصف: القدّيسُ سمعان يَحْمِلُ مَلَفَّاً بيدِهِ اليُسْرَى موجِهاً نَظَرضهُ إلى السيِّدِ المسيح
الملاحظات الأوليّة: الأسلوبُ بسيطٌ، شعبيٌّ، مع وجودِ تكسُّراتٍ في طبقَةِ الألوان.

6.3: الأيقونة: يعقوبُ الرّسول

مكانها: هي الثَّالِثَةُ من يسارِ الصَّفِّ الثانيَ للأيقونسطاس
الوصف: يَحْمِلُ الرَّسولُ يعقوبُ مَلَفَّاً بيدِهِ اليُمْنَى موجِهاً نظَرَهُ إلى السيَّدِ المسيح
الملاحظات: أُسلوبُهَا مُبَسَّط شَعبيّ، وهناكَ تَكَسُّراتٌ في طَبَقَةِ الألوانِ على كافَةِ الأيقونَة.

7.4: الأيقونة: مرقُصُ الإنجيليّ (مرقس)

مكانها: هي الرَّابِعَةُ من يسارِ الصَّفِّ الثانيّ للأيقونسطاس
الوصف: تُصَوِّرُ الأيقونَةُ الرَّسولَ مُرْقُص يَحْمِلُ إنجيلاً بيدِهِ اليُمْنَى وريشَةً للكتابَةِ، إشارَةً إلى أنَّهُ أَحَدُ الّذين كتبوا الإنجيلَ المُقَدَّس، ويوجِهُ نَظَرَهُ إلى السَيِّدِ المَسيح.
الملاحظات: أسلوبَها بسيطٌ، وهناكَ تَكَسُّراتٌ في طَبَقَةِ الألوانِ وتَشَقُّقَاتٍ صغيرَةٍ على رِداءِ الرَّسول.

5:8: الأيقونة: لوقا الإنجيليّ

مكانها: هي الأيقونَةُ الخامِسَةُ من يسارِ الصَّفِّ الثانيّ للأيقونسطاس

الوصف: يَحْمِلُ لوقا الإنجيلَ بيدِهِ اليُمْنَى وريشَةَ الكتابَةِ باليُسْرَى موجِهَاً نظرَهُ للسيّد المسيح.

الملاحظات: أسلوبُ الرَّسْمِ بسيطٌ، شعبيٌّ وهناكَ تَكَسُّراتٌ في طبقَةِ الألوانِ في الأيقونَةِ.

6.9: الأيقونة: بولُسُ الرَّسول

مكانها: هي السَّادِسَةُ من يسارِ الصَّفِّ الثّانيّ للأيقونسطاس

الوصف: يَحْمِلُ الرَّسولُ سَيْفَاً حاداً بيدِهِ اليُمْنَى رمزاً لِكَلِماتِهِ القويَّة والقاطِعَة في إيصال رسائِلِهِ إلى العالَم ، ويضعُ اليُسْرَى على صَدْرِهِ مَوَجِهَاً نَظَرَهُ إلى السيّد المسيح.

الملاحظات: أُسلوبُها مُبَسَّطٌ شعبيٌّ وهناكَ تَكَسُّراتٌ في طبقَةِ الألوانِ على كافة الأيقونة.

7.10: الأيقونَةُ: السيّد المسيح

مكانها: هي السَّابِعَةُ من يسارِ الصَّفِّ الثّانيّ للأيقونسطاس

الوصف: تُصَوِّرُ الأيقونَةُ السيّد المسيح يبارِكُ بيدَيْهِ الاثنتين

الملاحظات الأولية: أسلوبُ الرَّسْمِ نَفْسِهِ، ونلاحِظُ سيلاناً لِطَبَقَةِ الدّهانِ الأبيَضِ للجدار من يمينِ ويسارِ الأيقونَةِ وتَكَسُّراتٍ في طبقَةِ الألوانِ على كافَة مساحَةِ الأيقونَة.

8.11: الأيقونة: بطرسَ الرَّسول

مكانها: هي الثَّامِنَةُ من يسارِ الصَّفِّ الثانيّ للأيقونسطاس

الوصف: يَحْمِلُ الرَّسولُ مِفْتَاحَيءنِ بيدِهِ اليُمْنَى ويَرْمُزَانِ إلى مفتاحِ الكنيسَةِ ومفتاحِ الجنَّةِ، وبهذا رمزيَّةٌ لِحَمْلِهِ رسالَةَ السيّد المسيح وقيادَتِهِ مسيرَةِ الكنيسَةِ الأولى، ويَضَعُ يَدَهُ اليُسْرى على صَدْرِهِ موجِهَاً نَظَرَهُ إلى السيِّد المسيح

الملاحظات: الأُسلوبُ ذاتَهُ مُبَسَّطٌ، شعبيٌّ، مع وجودِ تَكَسُّراتٍ في طبقَة الألوان.

9.12: الأيقونة: مَتَّى الإنجيليّ

مكانها: هي التَّاسِعَةُ من يسارِ الصَّفِّ الثانيّ للأيقونسطاس

الوصف:يَحْمِلُ متّى الإنجيلَ بيدِهِ اليُسرى وريشةً للكتابَةِ بيدِهِ اليُمْنَى موجهاً نَظَرَهُ للسيد المسيح

الملاحظات:أسلوبُ الرَّسْمِ نَفْسُهُ، بسيطٌ، شعبيٌّ مع وجودِ تكسُّراتٍ في طَبَقَةِ الألوان .

10.13: الأيقونة: يوحَنَّا الإنجيليّ

مكانها: هي العاشِرَةُ من يسارِ الصَّفِّ الثانيّ للأيقونسطاس

الوصف: يَحْمِلُ يوحَنَّا الإنجيلَ بيدِهِ اليُسْرَى وريشَةَ الكِتابَةِ باليُمْنَى مُتَجِهَاً بنظَرِهِ للسيّد المسيح

الملاحظات: الأُسلوب شعبيّ مُبَسَّط ويوجد تكسُّراتٍ في طبقَةِ الألوانِ على كافَةِ الأيقونة.

11.14: الأيقونة: اندراوس الرَّسول

مكانها: هي الحاديَةَ عَشرَة من يسارِ الصَّفِّ الثّاني للأيقونسطاس (مصاف الرسل)

الوصف: يَظْهَرُ الرَّسولَ اندراوس يَحْمِلُ مَلَّفَاً بيدِهِ اليُسْرَى ويتَجِهُ بِنَظَرِهِ إلى السيّد المسيح.

الملاحظات: أسلوبُهَا مُبَسَّطٌ، شعبيٌّ، وهناك تَكَسُّراتٌ في طبقَةِ الألوان.

12.15:الأيقونة: فيليبُّس الرَّسول: (من تلاميذِ السيّد المسيح الاثني عشر)

مكانها: هي الثانيَّةَ عَشْرَةَ من يسارِ الصَّفِّ الثانيّ للأيقونسطاس.

الوصف: يَحْمِلُ مَلَّفَاً بيدِهِ اليُسْرى ويوجِّه نَظَرَهُ إلى السيِّد المسيح.

الملاحظات: أسلوبُهَا مبَسَّطٌ، شعبيٌّ، وهناكَ تكَسُّراتٍ في طبقَةِ الألوان .

13.16: الأيقونة: توما الرَّسولُ

مكانها: هي الثَّالِثَةُ عَشْرَةَ من يسارِ الصَّفِّ الثانيّ للأيقونسطاس.

الوصف: الرَّسولُ يَحْمِلُ مَلَّفَاً بيدِهِ اليُسْرَى ويبارِكُ بيدِهِ اليُمْنَى موجِهَاً نَظْرَهُ إلى السيّدِ المسيح.

الملاحظات: أُسلوبُ الرَّسْمِ ذاته، نلاحِظُ سيلاناً من الدُّهانِ الأبيَضِ الذي أُضيفَ لاحِقَاً لِلجِدارِ وهناكَ تَكَسُّراتٍ في طبقَةِ الألوان على مساحَةِ الأيقونَةِ بكامِلِهَا.

المستوى الثَّالِثُ للأيقونسطاس (الصلبوت):

السيّد المسيح موضوعاً على الصَّليب وعلى يمينِهِ السيِّدَةُ العذراء وعلى يسارِهِ يوحَنَّا الحبيب، أمَّا بالنِسْبَةِ لِرَسْمِ الجُمْجُمَةِ تَحْتَ الصَّليبِ فهي رَمْزٌ لإسم المَكانِ الذي صُلِبَ فيهِ السيّد المسيح، إذْ جاءَ في الكتاب المقدَّس: "خَرَجَ وهو حامِلٌ صليبَهُ إلى الموضِعِ الذي يقالُ لَهُ الجُمْجُمَة و يقالُ لَهُ بالعبرانيَّةِ جلجثة (يو 17:19)، أمّا بالنسبَةِ للعظمَتَيْنِ المتقاطعتينِ فترمزانِ إلى آدمَ الأوَّل والثّاني الموجودينَ في كُلِّ إنسانٍ وعلى هذا الأخير أن يختارَ بملءِ إرادَتِهِ مِحْوَرَ وجودِهِ، أمَّا العبارَةُ التي كُتِبَتْ فوقَ رأسِ السيّد المسيح على الصَّليبِ (INRI) فتعني يسوعُ المسيحُ مَلِكُ اليهود، أمّا عن وَضْعِ هذا الصَّلبوتِ من الحِفْظِ فهو بحالَةٍ جيّدَةٍ ولايحتاجُ إلاّ إلى تنظيفٍ بسيطٍ.

الملاحظات النهائيّة لأيقونات الأيقونسطاس:

♦إنَّ الأيقوناتِ الثّلاث الموجودَةِ في المستوى الأوّل تختَلِفُ بأُسلوبِهَا عن أيقوناتِ المستوى الثانيّ

♦جميعُ أيقوناتِ الكنيسَةِ أُسِسَّتْ على خلفيَّةٍ ذهبيَّةٍ.

♦نلاحِظُ في أيقوناتِ المستوى الثانيّ (مصاف الرُّسُل) تشابُهٌ تامٌّ في وَجْهِ كُلٍ من يعقوبَ، لوقا، متّى، سمعان ويوحنّا مع اختلاف بسيط بالذَّقْن

♦ونلاحِظُ تشابهاً كبيراً أيضاً بين كُلٍّ من اندراوس– فيليبوس– توما

♦إنَّ أيقونات المستوى الثانيّ للأيقونسطاس مرسومَةٌ بنفسِ الأُسلوبِ، وجميعَ شخصيّاتِهَا توجِّهُ نظرَهَا إلى السَيِّدِ المسيح.

●**الكنيسة: رُقادِ السَيِّدة**

●**المنطقةُ:** الخَراب – ضِمْنَ مركَزِ مدينةَ طرطوس التّاريخيّ

● **تاريخ التأسيس:** القرن (17) م

هي الكنيسةُ القديمةُ في المدينَةِ وتعتَبَرُ كاتدرائيَّةُ البَلدِ لأنَّهَا أكبَرُ الكنائِسِ فيها، تْحِمُلُ شفاعَةَ السيّدة العذراء وسميَّت (رقاد السيدة) نظراً لأهميَّةِ هذه الحادِثة لدى المسيحيين، وهي مبنيَّةٌ في حَيٍّ يُسمّى (خَراب مسيحيين) وهو بجانِبِ سورِ مدينَةِ طرطوس القديمةِ وغَرْبِ كاتدرائيَّةِ طرطوس الأثريَّةِ (المُتْحَفِ اليوم)، بُنِيَت هذه الكنيسَةُ منذُ حوالي (350–400)عام أيّ ما بينَ سنة (1600– 1650)م، على مساحةِ حوالي (400)م2 تُحيطُ بِهَا دارٌ من جهاتِهَا الأربعَ، وفي عام (1980)م، أضيفَ إلى بنائِهَا ومن الجِهَتَيْنِ الجنوبيَّةِ والشّماليَّةِ بنائين يتّصلانِ بالكنيسَةِ مِمَّا أُعْطَى الكنيسَةَ مساحَةً أكبرَ بَلَغَتْ حوالي (600)م2، وفي عام (1984)م أضيفَتْ هياكِلٌ جديدَةٌ من الرُّخامِ في البنائينِ الجديدينِ على نفقَةِ أحَدِ المُحسنين ورُسِمَت أيقوناتُهُم في نَفْسِ السَّنَةِ من قِبَلِ الأُستاذِ الفنَّان إلياس الزَّيات.

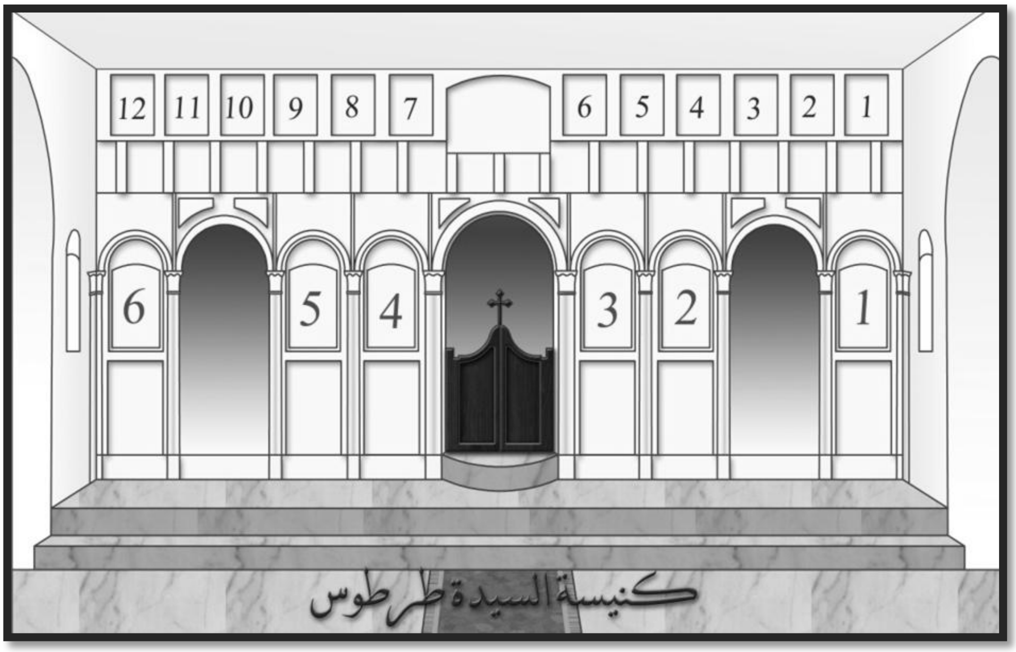
الأيقونسطاس القديم: فهو مصنوعٌ مِنَ الرُّخامِ وقد نُحِتَتْ عليهِ الزُّهور، وتعلو الأيقوناتِ في المُنْتَصَف كأسٌ محفورٌ في الرُّخامِ وأدخِلَتِ الأيقوناتُ داخِلَ هذا الأيقونسطاس الرُّخاميّ.

وفي دراستنا لأيقونات هذه الكنيسَةِ سنوَثِّقُ الأيقوناتُ القديمَةُ فَقَط والتي تنتمي إلى مدرسَةِ القُدْسِ خلال القرن(19)م[245]، وهناك أيقونة العشاء السريّ التي تعلو الباب الملوكيَّ رُسِمَتْ سنة 1949م بيد ابراهيم عبده جبور. وأيقونات الرُّسُل الاثنَيّ عَشَر المُوَزَّعَة على يمينِ ويسارِ العشاءِ السِرِّيّ رسم ابراهيم عبده جبور سنة 1960م.

الشكل35: كنيسة رقاد السيدة في طرطوس

---

[245] موسوعة قنشرين للكنائس والأديرة, 2004–2011, www.qenshrin. com



الشكل36 : مخطط أيقونسطاس كنيسة رقاد السيدة – طرطوس

الشكل 37: كنيسة رقاد السيدة من الداخل– مدينة طرطوس

وتتوزَّع الأيقوناتُ على الأيقونسطاس من اليسار إلى اليمين:

1: أيقونةُ مار إلياس الحيّ

2: أيقونَةُ يوحَنَّا المعمدان

3: أيقونَةُ المسيح الضَّابِطُ الكُّل

4: السيّدة العذراء والطِّفْلُ يسوع

5: القدّيس جاورجيوس

1: الأيقونة: مار إلياس الحيّ

مكان الأيقونة: هي الأولى من الصَّفّ الأوَّلِ للأيقونسطاس

أبعادها: 60 سم – 80 سم

تاريخها:القرن (19) م

المصوّر: نيقولا ثاوَرْدِيّ من مدينَةِ أورشليم

الوصف: يبدو النبيّ ايليا في مَرْكَبَتِهِ النَّاريَّةِ ويُلْقِي بردائِهِ إلى تلميذِهِ أليشَع.

الملاحظات الأوليّة: الأيقونَةُ بحالَةٍ جيّدَةٍ نسبياً.

2: الأيقونة: يوحنا المعمدان

مكان الأيقونة: هي الثانيّة من الّصّف الأوَّلِ للأيقونسطاس

أبعادها: 60 سم – 80 سم

تاريخها: القرن (19) م

المصوّر: نيقولا ثاوَرْدِي من مدينة أورشليم

الوصف: يُمْسِكُ القدّيس بيدِهِ اليُسْرَى صَليباً وباليُمْنَى مَلَفّاً كُتِبَ فيه" تِذْكَارُ الصِّدِّيقِ بالمَديْحِ وأمَّا أنتَ أيُّها السَّابِقُ فتَكفيْكَ شهادَةُ الرَّبِّ لأنَّكَ ظَهَرْتَ بالحقيقَةِ أشرَفَ من كُلِّ الدُّنيا لأنَّكَ في السُّيولِ استحقَّيْتَ أنْ تُعَمِّدَ الذي كُرِّزَ".

الملاحظات: الأيقونَةُ بحالةٍ جيدةٍ.

3: الأيقونة: المسيحُ الضَّابِطُ الكُّل

مكان الأيقونة: هي الثَّالِثَةُ من الصَّفِّ الأوَّلِ للأيقونسطاس

أبعادها: 60 سم – 80 سم

تاريخها: القرن (19) م

المصوّر: نيقولا ثاوردي من مدينة أورشليم

الوصف: تُصَوِّر الأيقونة السيّد المسيح يباركُ بيدِهِ اليُمْنَى ويَحْمِلُ إنجيلاً مَفْتُوحاً باليُسْرَى كُتِبَ فيه " أنا هو الرَّاعي الصَّالِحُ وأنا عارِفُ برعيَّتي ورعيَّتي تَعْرِفُنِي والأبُ عارِفٌ بي وأنا عَارِّف بالآبِ، ونَفْسي أبْذِلُ عن الخِرَافِ ولي خِرَافٌ أُخرى ليسَتْ من هذا القَطِيْع فينبَغِيْ أنْ"

الملاحظات الأوليّة: الأيقونَةُ بحالَةٍ جيدةٍ.

4: الأيقونة: السيّدة العذراء والطِّفْلُ يسوع

مكان الأيقونة: هي الرَّابِعَةُ من الصَّفِّ الأوَّلِ للأيقونسطاس

أبعادها: 60 سم – 80 سم

تاريخها: القرن (19) م

المصوّر: نيقولا ثاوردي من مدينة أورشليم

الوصف: تُصَوِّرُ الأيقونَةُ السَيِّدَةَ العذراء تَحْمِلُ الطِّفْلَ يسوع على يَدِها اليُسْرَى وتَدِلُّ عليه بِيُمْنَاهَا، أمّا يسوعُ فَيَنْظُر إلى والدَتِهِ ويمسِكُ الكُرَةَ الأرضيَّةَ بيدِهِ اليُسْرى ويبارِكُ باليُمْنَى.

الملاحظات الأوليّة: الأيقونَةُ بحالَةٍ جيّدةٍ.

5: الأيقونة: القدّيس جاورجيوس

مكان الأيقونة: هي الخامِسَةُ من الصَّفِّ الأوَّلِ للأيقونسطاس

أبعادها: 60 سم – 80 سم

تاريخها:القرن (19) م

المصوّر: نيقولا ثاوردي من مدينة أورشليم

شرح الأيقونة:

■يرمُز كلٌّ من الحِصَان واللِّباسِ العَسْكَريّ إلى مِهْنَةِ القدّيس خلالَ حياتِهِ وهي قَائِدٌ عَسْكَريّ في الجيشِ الرُّومانيّ، ويرمُزُ الوِشَاحُ الأحمَرُ القانيّ إلى الأبديَّةِ والقيامَةِ بعدَ المَوت لأنَّ القيامَةِ هي عيدُ الشَّهادَةِ وانتصارُ الحياةِ على المَوتِ.

■التِّنين: يُمَثِّلُ الدَّولَةُ الرُّومانيَّةَ التي كانَتْ خاضِعَةً لعبادَةِ الأوثانِ والشَّيطانُ فهو يرمُزُ لِلشَّرِّ.

■الفتاةُ التي في خلفيَّةِ المَشْهَد: ترمُزُ إلى الكنيسَةِ التي يحارِبُ القدِّيسُ من أجلِهَا.[246]

الملاحظات الأوليّة: الأيقونَةُ بحالَةٍ جيّدةٍ.

أمّا الصلبوت فهو حديثٌ من رَسْمِ إبراهيم عبدُه جبّور سنة 1960م

---

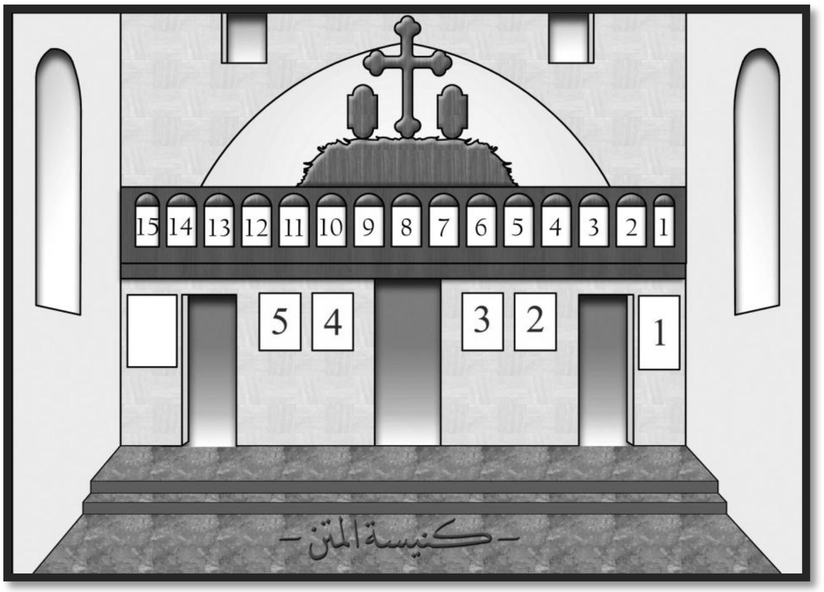
[246] خضر، جورج: " مار جرجس"، مقال في **مجلّة النور**، العدد3، أيار 1980، ص: 69.

كنيسةُ القدّيسيَنْ بطرس و بولس

- **المنطقة:** مَتْنُ السَّاحِل
- **تاريخ التأسيس:** القرن (19)– (1854) م

تتْبَعُ مَتْنُ السَّاحِلِ إدارياً لناحِيَةِ السَّوْدَا، منطقَةِ طرطوس، وتَبْعُدُ عن مَرْكَزِ مدينَةِ طرطوس حوالي (16) كم، وعن مدينَةِ بانياس (25)كم، وهي تَتوضَّعُ على مُرتفعٍ جبليٍّ يرتَفْعُ عن سَطْحِ البَحر (300)م، يبلُغُ عُمْرَ القريَةِ حوالي (250) عام تقريباً حيث كان اسمُهَا مَتْنَ زَمْرِينْ وكان سُكانُهَا الأصليّون يسكنُوْنَ في غَرْبِ موقِعِهَا الحاليّ بحوالي (500)م في منطَقَهٍ اسمها حيِرْ المَتْن، وفيها كنيسَةٌ قديمَةٌ هي عبارَةٌ عن مغارَةٍ مازالَتْ حتَّى الآن ومعروفَةٌ بكنيسَةِ الحِيْر، وقد انتقَلَتْ هذه العائلاتُ إلى موقِعِهَا الحاليّ حوالي(1790)، وفي عام (1835) تحوَّلَ اسمُ القريَةِ إلى (مَتْنِ عرنوق) تيمنّاً بمجموعَةِ عائلاتٍ دَخَلَتْ إلى هذهِ القريَةِ لِتَسْكُنَهَا في هذا العام، ومع حلول عام(1958)، أصْبَحَ اسمُها مَتْنُ السَّاحِلْ، أمّا **كنيسَةُ** المَتْنِ، فقد شُيِّدَت على اسمِ القِدّيسَيْن بطرس وبولس حوالي عام (1854)م، وهي أقدَمُ تاريخٍ في القريَةِ، ويوجَدُ بِدَاخِلِهَا مَدْفَنٌ لِمُطْرانٍ يونانيّ منذ عام (1862)م، وهو التَّاريخُ الوحيد الذي حَصَلْنَا عليهِ مُسَجَّلاً على لوحَةٍ وُضِعَتْ على مَدْفَنِهِ، أمَّا الصَّلَبُوْتُ فيعودُ تاريخُهُ لعام (1884)م، في عَهْدِ وكالَةِ السيِّد المرحوم حبيب ميخائيل عرنوق، وقام برسْمِ أيقوناتِهِ الفنَّانُ ميخائيل مهنَّا القُدْسِيّ وبُنِيَتْ الكنيسَةُ من الحجَرِ الأبيضِ، وتمَّ توسيعُ الكنيسَةِ لأوَّلِ مَرَّةٍ في عام (1967)م، والمرَّةُ الثَّانية سنة (1996)م، كما تمَّ بناءُ بُرجٍ للجَرَسِ بارتفاع (13)م بدلاً من البُرْجِ القَدِيمْ.

الشكل 38: كنيسة القديسين بطرس وبولس في متن الساحل



الشكل39: مخطَّط أيقونسطاس كنيسَة القدِّيسيّن بطرس وبولس في مَتْنِ السَّاحِلْ

الصف الأول للأيقونسطاس	الصف الثاني
1: أيقونة رئيس الملائكة ميخائيل 2: أيقونة السيد المسيح الضابط الكل 3: أيقونة السيدة العذراء والطفل يسوع 4: أيقونة الرَّسولين بطرس وبولس	1: أيقونة مار إلياس الحيّ 2: أيقونة فيلبس الرسول 3: أيقونة اندراوس الرسول 4: أيقونة سمعان الرسول 5: أيقونة لوقا الإنجيلي 6: أيقونة متّى الإنجيلي 7: أيقونة بولس الرسول 8: أيقونة يسوع الملك 9: أيقونة بطرس الرسول 10: أيقونة مرقس الإنجيلي 11: أيقونة يوحنا الإنجيلي 12: أيقونة برتلماوس الرسول 13: أيقونة يعقوب الرسول 14: أيقونة توما الرسول 15: أيقونة القدّيس جاورجيوس

1: الأيقونة: رئيسُ الملائِكَةِ ميخائيل

مكان الأيقونة: هي الأولى من يسارِ الصَّفِّ الأوَّلِ للأيقونسطاس.

أبعادها: 69 سم- 48 سم

تاريخها: (1884) م

المصوِّر: ميخائيل مِهَنَّا القُدْسِيْ

الوصف: الملاكُ يحمِلُ سيفاً بيدهِ اليُمْنَى ويقتِلُ رَمْزَ الشَرّ الذي يَحْمِلُ روحَهُ في يدِهِ اليُسرى دلالَةً على انتصارِ الخيرِ على الشَّرِّ.

الملاحظات الأوليّة: للأسف الأيقونَةُ رُمِّمَتْ بشكلٍ أضاعَ معَهُ بعضَ التَّفاصيلِ الأصليَّةِ للأيقونَةِ، فقد أُجرِيَتْ عمليَةُ تنظيفٍ قاسيَّةٍ، كما تَمَّ رسمُ وجْهٌ جديدٌ فوقَ وَجْهِ الملاك، بالإضافَةِ إلى تطبيقِ ألوانٍ جديدَةٍ بشكلٍ كامِلٍ فوق الألوان الأصليّة ؟! والنتيجَةُ فُقْدانِ الهويَّةِ الأصليَّةِ للأيقونَةِ.

2: الأيقونة: السيّد المسيح الضَّابِطُ الكُّل

مكان الأيقونة: هي الثّانية من يسارِ الصَّفِّ الأوَّلِ للأيقونسطاس.

أبعادها: 69 سم- 48 سم

تاريخها: (1884) م

المصوّر: ميخائيل مهنَّا القُدْسِيْ

الوصف: السيّد المسيح يبارِكُ بيدِهِ اليُمْنَى ويَحْمِلُ إنجيلاً مفتوحاً بيدِهِ اليُسْرَى وقد كُتِبَ في الصَّفْحَةِ الأولى: "أنا هو الرَّاعي الصَّالِح❖ وأنا عارِفُ برعيَّتِي ورعيَّتِي تَعْرِفُنِي كَمَا أنَّ الآبَ عارِفُ بي وأنا عارِفُ بالآبِ❖، ونفسي أبْذُلُ عن الخِرافِ، ولي خِرافٌ أُخْرَى لَيْسَتْ من هذهِ الحَظيرَةِ ينبَغِيْ أنْ آتِي بتلكَ❖ أيضاً فَتَسْمَعَ صَوتِي وتكونُ رَعِيَّةً واحِدَةً❖"، وعلى الصَّفْحَةِ الثانيَّةِ كُتِب:" تعالوا إليَّ يا جميعَ المُتْعَبين والثقيليّ الحِمل وأنا أُرِيْحُكُم❖، أحمِلوا نِيْرِي عليكُمْ وتعلَّمُوا مِنيَّ فأنيِّ وديعٌ ومتواضِعُ القَلْبِ فَتَجِدوا راحةً لأنفُسِكمْ، فأنَّ نِيْرِي طيّبٌ وحِمْلِي خفيفٌ❖ أنتم نورُ العالم لايُمْكِنْ أن تَخْفَى مدينَةٌ بُنِيَتْ على رأسِ جَبَلٍ".

الملاحظات: للأسَفُ الأيقونَةُ مُرَمَّمَةٌ بنفسِ الطَّريقَةِ، فقد أُجريَتْ عمليَّةُ تنظيفٍ قاسيَّةٍ، كما تَمَّ رسْمُ وجهٍ جديدٍ لِوَجْهِ السيّدِ المسيح، وهناكَ شِقّان على الجِهَتيْنِ اليُمْنَى واليُسْرَى من أعلى إلى أسفل الأيقونة قَدْ أُغلِقْا بمادَّةِ الشَّمْعِ.

3: الأيقونة: السيّدة العذراء والطِّفْلُ يسوع

مكانها: هي الثَّالثَةُ من يسارِ الصَّفِّ الأوَّلِ للأيقونسطاس.

أبعادها: 69 سم– 48 سم

تاريخها: (1884) م

المصوّر: ميخائيل مهَّنَا القُدْسِي

الوصف: السيّدة العذراء تحمِلُ الطِّفْلَ يسوع بيسارِهَا وتَدُلُّ عليهِ بيمينِهَا، أمَّا يسوعَ المسيح فيبارِكُ بيدِهِ اليُمْنَى ويحمِلُ الكُرَةَ الأرضيَّةَ باليُسْرَى وفي أعلى الأيقونَةِ هناك ملاكانِ يتوِّجَان السيّدة العذراء.

الملاحظات الأوليّة: الأيقونَةُ مرَمَّمَةٌ وفْقَ الأسلوبِ ذاتِهِ، فقد أُجريَتْ عليها عمليَّةُ تنظيفٍ قاسيَّةٍ، كما تَمَّ رسْمُ كُلٍّ من الوَجْهيْنِ من جديد أثناءَ التَّرميمِ، بالإضافَةِ إلى وجودِ شِقٍّ من أعلى إلى أسفلِ يسارِ الأيقونَةِ وقد أُغْلِقَ بمادَةِ الشَّمْعِ.

4: الأيقونة: القدِّيسيّن بطرس و بولس

مكانـها: هي الرَّابِعَةُ من يسارِ الصَّفِّ الأوَّل للأيقونسطاس.

أبعادها: 69 سم- 48 سم

تاريخها: (1884) م

المصوّر: ميخائيل مهَنَّا القُدْسِيّ

الوصف: القديسّان بطرس و بولس يحمِلاَنِ مُجَسَّمَ الكنيسَةِ بينَ أيديهِمَا وذلك لأنَّـهما يُعتبرانِ في المسيحيَّةِ أعمِدَةُ الكنيسَةِ وفي أعلى الأيقونَةِ يظهَرُ السيّد المسيح في المُنْتَصَفِ رافِعَاً يديهِ مُبارِكاً لِحَامِلِيِّ الرِّسَالَة.

الملاحظاتُ الأوليّة: الأيقونَةُ أيضاً مُرَمَّمَةٌ، وهناكَ شقوقٌ قد أُغْلِقَتْ بمادَةِ الشَّمْعِ .

1.5: الأيقونة: مار إلياس الحيّ

مكانها: هي الأولى من يسارِ الصَّفِّ الثانيّ للأيقونسطاس.

أبعادها: 30 سم− 54 سم

تاريخها: القرن (19) م

المصوّر: تنسب إلى ميخائيل مهنَّا القُدْسِيّ

الوصف: تصوِّرُ الأيقونَةُ النبيّ إلياس بِمَشْهَدٍ يَخْتَلِفُ عمَّا مَرَّ سابِقاً، إذ نجِدُهُ في هذه الأيقونَةِ يحمِلُ السَّيْفَ ويقتِلُ الأشرار وهذا يمثِّل جزاً من سيرَتِهِ عندَما قام بِقَتْلِ كَهَنَةَ هيكَلِ بعل.

الملاحظات الأوليّة: الأيقونَةُ مرمَّمَةٌ.

2.6: الأيقونة: فيليبُّس الرَّسول

مكانها: هي الثَّانية من يسارِ الصَّفِّ الثانيّ للأيقونسطاس.

أبعادها: 30 سم− 54 سم

تاريخها: القرن (19) م

المصوّر: تنسب إلى ميخائيل مهنَّا القُدْسِيّ

الوصف: القديس يحمل إنجيلاً بيدِهِ اليُسْرَى ويوجِهُ نَظَرَهُ إلى السيّد المسيح.

الملاحظات الأوليّة: الأيقونَةُ مرمَّمَةٌ.

3.7: الأيقونة: اندراوس الرَّسُول

مكانها: هي الثّالِثَةُ من يسارِ الصَّفَّ الثانيّ للأيقونسطاس.

أبعادها: 30 سم- 54 سم

تاريخها: القرن (19) م

المصوّر: تُنْسَبُ إلى ميخائيل مِهَنَّا القُدْسِيّ

الوصف: القدِّيسُ يَحْمِلُ إنجيلاً بيدِهِ اليُمْنَى ويوجِّهُ نَظَرَهُ إلى السيّد المسيح.

الملاحظات الأوليّة: الأيقونَةُ مرمَّمَةٌ.

4.8: الأيقونة: سمعانُ الرَّسول

مكانها: هي الرَّابِعَةُ من يسارِ الصَّفِّ الثانيّ للأيقونسطاس.

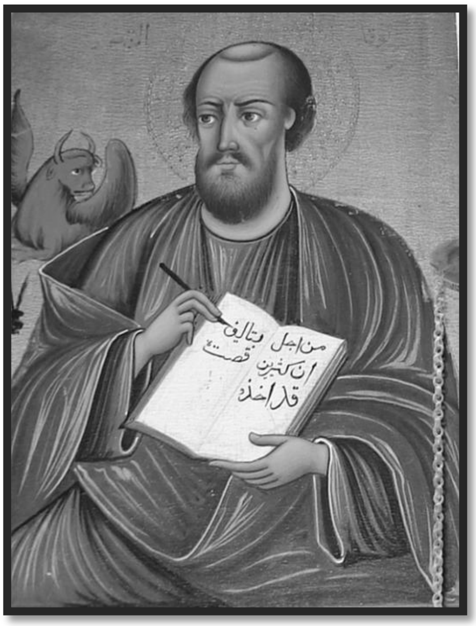
أبعادها: 30 سم- 54 سم

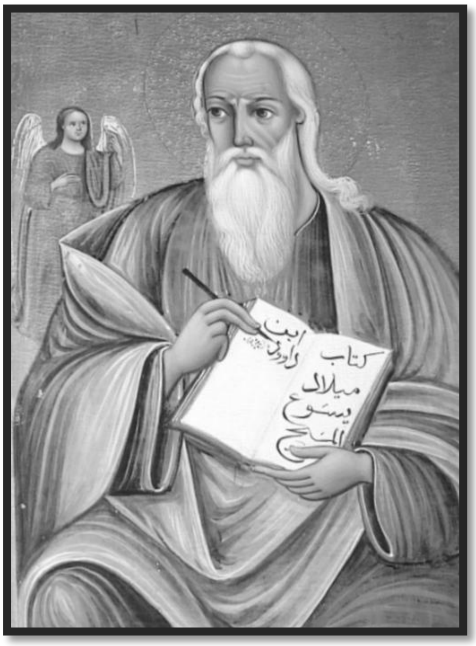
تاريخها: القرن (19) م

المصوّر: تنسب إلى ميخائيل مهنَّا القُدْسِيّ

الوصف: القديسُ يَحْمِلُ إنجيلاً بيدِهِ اليُمْنَى ويوجِّهُ نظَرَهُ إلى السيّد المسيح.

الملاحظات الأوليّة: الأيقونَةُ مُرمَّمَةٌ





5.9: الأيقونة: لوقا الإنجيليّ

مكانها: هي الخامِسَةُ من يسارِ الصَّفِّ الثانيّ للأيقونسطاس.

أبعادها: 30 سم– 54 سم

تاريخها: القرن (19) م

المصوّر: تنسب إلى ميخائيل مهنَّا القُدْسِيّ

الوصف: يَحْمِلُ الإنجيليّ بيدِهِ اليُسْرَى كِتَاباً مفتوحاً وباليُمْنَى قَلَماً يَكْتِبُ فيه على الكِتَاب مايلي: "من أجل أنَّ كثيرينَ قَدْ أخَذُوا بتأليفِ قِصَّتِهِ " وعلى كَتِفِهِ يظهَرُ العِجْلُ المُجَنَّحُ رَمْزُهُ.

الملاحظات الأوليّة: الأيقونَةُ مرمَمَّةٌ

6.10: الأيقونة: متّى الإنجيليّ

مكانها: هي السَّادِسَةُ من يسارِ الصَّفِّ الثانيّ للأيقونسطاس.

أبعادها: 30 سم– 54 سم

تاريخها: القرن (19) م

المصوّر: تنسب إلى ميخائيل مهنَّا القُدْسِيّ

الوصف: الإنجيليّ يَحْمِلُ بيدِهِ اليُسْرَى كِتَابَاً مَفْتوحاً وباليُمْنَى قَلَمَاً يكتُبُ فيهِ أوَّل جُمْلَةٍ في إنجيلِهِ وهي:" كتابُ ميلادِ يسوعَ المسيح ابن داوودَ"، وعلى كَتِفِهِ يَظْهَرُ الإنسانُ الملاك رمزُهُ.

الملاحظات الأوليّة: الأيقونَةُ مُرَمَّمَةٌ.

7.11: الأيقونة: بولس الرسول

مكانها: هي السَّابِعَةُ من يسارِ الصَّفِّ الثانيّ للأيقونسطاس.

أبعادها: 30 سم- 54 سم

تاريخها: القرن (19) م

المصوّر: تنسب إلى ميخائيل مهنَّا القُدْسِيّ

الوصف: الرَّسولُ بولس يَحْمِلُ بيدِهِ كتابَ الرسائِلِ التي كتبها بيدِهِ ويوجِّهُ نظرَهُ للسيّد المسيح.

الملاحظات الأوليّة: الأيقونَةُ مرمَّمَةٌ.

8.12: الأيقونة: يسوع الملك

مكانها: هي الثَّامِنَةُ من يسارِ الصَّفِّ الثانيّ للأيقونسطاس.

أبعادها: 30 سم- 54 سم

تاريخها: القرن (19) م

المصوّر: تنسب إلى ميخائيل مهنَّا القُدْسِيّ

الوصف: السيّد المسيح بلباسِهِ المَلَكيّ يُبارِك بيدِهِ اليُمْنَى ويَحْمِلُ الكُرَةَ الأرضيَّة باليُسْرَى.

الملاحظات الأوليّة: الأيقونَةُ مُرَمَّمَةٌ.

9.13: الأيقونة: بطرس الرَّسول

مكانها: هي التَّاسِعَةُ من يسار الصَّفِّ الثانيّ للأيقونسطاس.

أبعادها: 30 سم– 54 سم

تاريخها: القرن (19) م

المصوّر: تُنْسَبُ إلى ميخائيل مِهَنَّا القُدْسِيّ

الوصف: يحمِلُ بُطرُسُ مَفاتيْحَ الجَنَّةِ والكنيسَةِ بيدِهِ اليُمْنَى، والإنجيلَ باليُسْرَى ويوَجِّهُ نظرَهُ إلى السيّد المسيح

الملاحظات الأوليّة: الأيقونة مرممة.

10.14: الأيقونة: مرقُس الإنجيليّ

مكانها: هي العاشِرَةُ من يسارِ الصَّفِّ الثاني للأيقونسطاس.

أبعادها: 30 سم– 54 سم

تاريخها: القرن (19) م

المصوّر: تنسب إلى ميخائيل مهَنَّا القُدْسِيّ

الوصف: الإنجيليّ يَحْمِلُ كتاباً مَفْتوحاً بيدِهِ اليُسْرَى وقَلَمَاً باليُمْنَى وكُتِبَ فيه: "بدأ إنجيلُ يسوعَ المسيح ابن الله كما هو مكتوبٌ"، وعلى يسارِهِ صورَةُ الأسَدِ المُجَنَّحِ رمزِهِ.

الملاحظات الأوليّة: الأيقونَةُ مرمَّمَةٌ.

11.15: الأيقونة: يوحَنَّا الإنجيليّ

مكانها: هي الحادِيَةَ عَشْرَةَ من يسارِ الصَّفِّ الثانيّ للأيقونسطاس.

أبعادها: 30 سم– 54 سم

تاريخها: القرن (19) م

المصوّر: تُنْسَبُ إلى ميخائيل مهَنَّا القُدْسِيّ

الوصف: يَحْمِلُ يوحَنَّا كتاباً مفتوحاً بيدِهِ اليُسْرَى وقلَماً باليُمْنَى يشيرُ بِهِ إلى ماكَتَبَهُ:" في البَدْءِ كانَ الكَلِمَةِ والكَلِمَةُ كانَ عِنْدَ اللهِ واللهُ هو الكَلِمَةُ"، وعلى يسارِهِ صورَةُ النِّسْرَ رمزُه.

الملاحظات الأوليّة: الأيقونَةُ مرمَّمَةٌ.

12.16: الأيقونة: برتلماوس الرَّسول

مكانها: هي الثّانية عَشْرَةَ من يسارِ الصَّفِّ الثانيّ للأيقونسطاس.

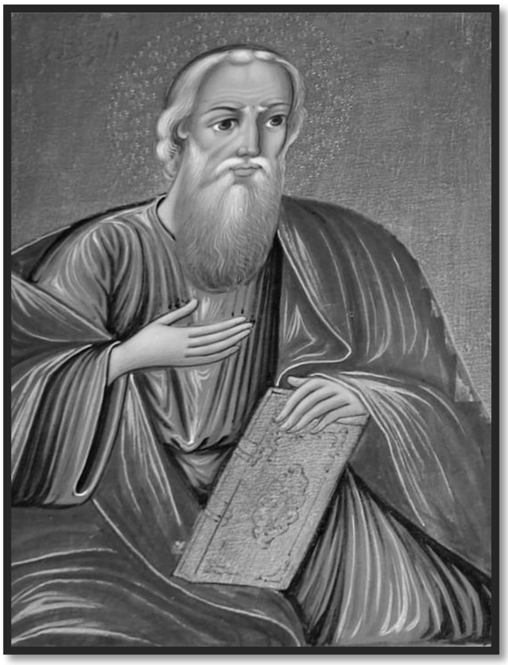
أبعادها: 30 سم– 54 سم

تاريخها: القرن (19) م

المصوّر: تنسب إلى ميخائيل مهَنَّا القُدْسِيّ

الوصف: الرَّسولُ يَحْمِلُ الإنجيلَ بيدِهِ اليُسْرَى ويوَجِّهُ نظرَهُ نحو السيّد المسيح.

الملاحظات الأوليّة: الأيقونَةُ مُرَمَّمَةٌ.



13.17: الأيقونة: يعقوب الرَّسول

مكانها: هي الثَّالِثَةَ عَشْرَةَ من يسارِ الصَّفِّ الثانيّ للأيقونسطاس.

أبعادها: 30 سم− 54 سم

تاريخها: القرن (19) م

المصوّر: تنسب إلى ميخائيل مِهَنَّا القُدْسِيّ

الوصف: الرَّسولُ يَحْمِلُ الإنجيلَ بيدِهِ اليُسْرَى ويوجِهُ نظرَهُ نحوَ السيّد المسيح.

الملاحظات الأوليّة: الأيقونَةُ مرمَّمَةٌ.

14.18: الأيقونة: توما الرَّسول

مكانها: هي الرَّابِعَةَ عَشْرَةَ من يسارِ الصَّفِّ الثانيّ للأيقونسطاس.

أبعادها: 30 سم− 54 سم

تاريخها: القرن (19) م

المصوّر: تنسب إلى ميخائيل مهَنَّا القُدْسِيّ

الوصف: الرَّسولُ يَحْمِلُ الإنجيلَ بيدِهِ اليُسْرَى ويَدُلُّ على السيّد المسيح باليُمنى موجهاً نظَرَهُ إليه

الملاحظات الأوليّة: الأيقونَةُ مرمَّمَةٌ.

15.19: الأيقونة: القدِّيسُ جاورجيوس

مكانها: هي الخَامِسَةَ عَشْرَةَ من يسارِ الصَّفِّ الثانيّ للأيقونسطاس.

أبعادها: 30 سم– 54 سم

تاريخها: القرن (19) م

المصوّر: تنسب إلى ميخائيل مهنَّا القُدْسِيّ

الوصف: القدّيس يَمْتَطِي حِصَانَهُ بلباسِهِ العَسكَريّ ويقْتِلُ التِّنينَ رمزَ الشَّرِّ، وفي خلفيَّةِ الأيقونَةِ كُلٌّ من الفتاةِ رَمْزَ الكنيسَةِ، وفي أعلى البناء الملِكُ والمَلِكَةُ.

الملاحظات الأوليّة: الأيقونَةُ مرمَّمَةٌ.

الصلبوت :

السيَّدُ المسيح مُعَلَّقَاً على الصَّليبِ يُحْيطُ بِهِ من اليسار يوحَنَّا الحَبيبُ ومن اليمينِ والدَتُهُ مريَم العذراء وفي أسفَلِ الصَّلَبوتِ أيقونَةٌ لآدَمَ وحوَّاء حولَ شجَرَةِ التُّفاحِ ويَفْصِلُ بينَهُما الثُّعبانُ، وفي أسفَلِهَا كتابةٌ كُتِبَ فيها: **"قد تَصَوَّر هذا الصَّلبوتُ مع التَّبعاتِ وصَفَّ الرُّسَل وأربعُ صورِ الكريمات وكالَتْ حبيب ابن ميخائيل عرنوق ومن عَمَل ميخائيل مهَنَّا القُدْسِيّ سنة 1884"**

ملاحظاتٌ حولَ أيقوناتِ الكنيسَةِ:

تنتمي أيقوناتُ هذه الكنيسَةِ التي تعودُ للقرنِ (19)م إلى أُسلوبِ مدرسَةِ القُدْسِ لِرَسْمِ الأيقوناتِ ورسَّامُها هو ميخائيل مهَنَّا القُدْسِيّ ولَكِنْ نُلاحِظُ أنَّ أيقوناتِ المستوى الأوَّل للأيقونسطاس تَخْتَلِفُ عن أيقونَاتِ المستوى الثانيّ بالأُسلوبِ وطريقَةِ الرَّسْمِ والألوانِ المُسْتَخدمَةِ، إذْ أنَّهُ مِنَ الواضِحِ جِدَاً أنَّ هذهِ الأيقونات قَدْ خَضَعَتْ جميعُهَا لعمليَّاتِ تَرميْمٍ غير مُوَفَقَّةٍ تمَّ من خلالِهَا تنظيفُ الأيقونَاتِ بِشَكْلٍ قاسٍ ومبالَغٌ فيه وإضافَةُ ألوانٍ قويَّةٍ فوق الألوانِ الأصليَّةِ بالإضافَةِ إلى إعادَةِ رَسْمِ الوجوه بِشَكْلٍ أعتَقِدُ أنَّهُ قد أضاعَ معَهُ الرُّوحَ الأصليَّةِ للأيقونَةِ، لِذَلِكَ أجِدُ من الصَّعْبِ أنْ نقومَ بِمقارَنَةٍ صحيحَةٍ بين هذه الأيقونات.

ومع هذهِ الكنيْسَةِ نَخْتُمُ توثِيْقَ ودراسَةَ الأيقوناتِ الأثريَّةِ التي بَلَغَ عَدَدُهَا مائة وسبعةٌ ثلاثينَ أيقونَةٍ متوزِّعَةٍ على عَشْرَةٍ من كنائِسِ مدينَةِ طرطوس ومَنْطَقَتِهَا.

الفصل الرابع

التَّحليلُ والمُقارَنَة

على الرَّغْمِ من أنَّ مدينَةَ طرطوس ومَنْطَقَتِهَا المُحِيْطَةَ لا تحتوي على مَدْرَسَةٍ أو حتّى مَشْغَلٍ فنيّ خاصٍّ بها لِرَسْمِ الأيقوناتِ إلاّ أنَّ هذا الفَنَّ مُنتَشِراً في كنائِسَها وله أهميةٌ ومكانَةٌ كبيرتين لدى سُكَّانِهَا، إذ أنَّ الآثارَ الأولى لهذا الفَنَّ في المَنْطِقَةِ تعودُ إلى **القَرنِ السَّابعِ عَشَر الميلادِيّ** وهي تِلكَ الأيقوناتُ المحفوظَةُ في كنيسَةِ رُقادِ السيّدةِ في بلدَةِ السَّوْدا والتي عُثِرَ عليها موجودَةً في مَذْبَحٍ مصنوعٍ من البازَلْتْ في وسَطِ غابَةٍ من الأشجارِ، وهذهِ الأيقوناتُ التي تُعَّدُ الأقدَمَ في المَنْطَقَةِ للأسَفِ لم نَتَمَكَّنْ من دراستِهَا بِشَكْلٍ دقيقٍ فلم نَتَعَرَّفْ على أُسلوبِهَا ولا على رسَّامِهَا وذلك لأنَّ عوامِلَ الزَّمَنِ وسوءَ الحِفْظ قد مَحَتْ معالِمَهَا مما جعلنا بصعوبَةٍ بالِغَةٍ نستطيعُ تميّزَ شخصياتِهَا، أمّا بَقيَّةُ الأيقوناتِ التي وُثِّقَتْ على أنَّها تنتمي إلى القَرْنِ السَّابِعِ عَشَر الميلادِيّ أيضاً وأَنَّها قد جُلِبَت من روسيا أيامَ البطريركِ مكاريوس بن الزعيم والموجودَةِ في كُلٍّ من كنيسة مار ميخائيلِ في بُرْجِ صافيتا وكنيسَةِ السيِّدةِ في السَّيسنيَّةِ فهناك التباس ما قد حَصَلَ أو خطأٌ في عَمَلِيَّةِ التَّوثيق إذْ أنَّ هذه الأيقوناتِ بعْدَ مُعَايَنَتْهَا مِنْ قِبَلِ بَعْضِ المُخْتَصين تَبَيَّنْ كما ذَكَرْنَا سابِقَاً أنَّها تعودُ للقَرنِ (19)م وتنتمي إلى أُسلوبِ مَدْرسَةِ القُدْسِ لِرَسْمِ الأيقونات.

أمّا الأيقوناتُ التي تعودُ **للقَرْنِ الثَّامِنِ عشرَ الميلاديّ** فهي الأيقوناتُ المحفوظَةُ في كنيسَةِ مار ميخائيلِ (برج صافيتا) والتي تعودُ للعام (1750)م وعددُها (19) أيقونة، وهي تنتمي بأسلوبِهَا إلى المدرسَةِ اليونانيَّةِ لِرَسْمِ الأيقونات.

أمّا باقي الأيقوناتُ المدروسَةِ في المنطَقَةِ فتعودُ جميعُهَا للقرنِ **التَّاسِعِ عَشَر الميلادِيّ** بينَمَا يتراوَحُ أُسلوبِهَا بحسَبِ المدرسَةِ التي انبَثَقَتْ عنها إذ أنَّ الأيقوناتِ الموجودَةِ في المنطَقَةِ تنتمي إلى كُلٍّ من المدارس التالية:(الرُّوسيَّة، اليّونانيَّةِ، المقدسيَّةِ والحلبيَّةِ لِرَسْمِ الأيقونات) والتي لِكُلٍّ منها خصائِصِهَا وأساليْبهُا ولكنْ من خلالِ عمليَّةِ توثيقِ ودراسَةِ هذهِ الأيقوناتِ وإحصائِهَا وترتيبِهَا تَشَكَّلَتْ لدينا صورَةٌ عن هويَّةِ أيقونات هذه المنطقةِ والسِّماتِ العامَّةِ التي تَميَّزَت بها فكانَتْ النتائِجُ كالتَّالي:

أولاً: بعدَ القيامِ بعمليَّةِ إحصاءٍ للأيقوناتِ الأثريَّةِ في مدينَةِ طرطوسَ ومنطقَتِهَا نستنتجُ أنَّ أكثرَ هذهِ الأيقوناتِ هي من أُسلوبُ المدرسَةِ المَقدسِيَّةِ التي تمَيَّزَتْ أيقوناتُهْا بالتَّنُّوعِ، إذ تباينت أيقوناتُهَا فيما بينها في خطوطِهَا وألوانِهَا وحتّى بمشاهِدِهَا، إذ أنَّ رساميّ هذه المدرسَةِ لَمْ يقتَصِروا على خطوطٍ ثابِتَةٍ وصارِمَةٍ في أُسلوبِهم وموضوعاتِهم بل تميَّزَت أيقوناتُهُمْ بالحيويَّةِ والتَّجَدُّدِ والواقعيَّةِ المتأثِّرَةِ بالغربِ، فأيقوناتُ المنطَقَةِ المنتميَةِ إلى هذه الفترةِ تميَّزَتْ بالوجوهِ اللَّطيفَةِ والمألوفَةِ لِسُكَانِهَا وبألوانِهَا الزَّاهِيَةِ ومواضيعِهَا المُحَّبَبَةِ ومن المُصَوِّرين المقدِسيِّن المعروفِيْنَ الّذين زيَّنَتْ أيقوناتُهُمْ كنائِسَ مدينَةِ طرطوس ومنطَقَتِهَا أذكُر:

- **المصوِّرْ صليبا الأورشلِيمِيّ:** زيَّنَتْ أيقوناتُهُ أيقونسطاسَ كنيسَةِ رُقادِ السيّدَةِ في السَّوْدَا وبَلَغَ عددُ أيقوناتِهِ (17) أيقونة.
- **المُصَوِّرُ ميخائيل مهنّا القُدْسِيّ:** زيّنَتْ أيقوناتُهُ أيقونسطاس كنيسَةِ القدّيسيَنِ بطرس وبولس في مَتْنِ السَّاحِلِ ولَهُ أيقونَةٌ كبيرَةٌ للقديس يوحَنَّا الدِمَشقيّ محفوظَةٌ في كنيسَةِ دير مار الياس الرّيح، فبلَغَ عدد أعمالِهِ في هذهِ المنطقَةِ (19) أيقونة.
- **صليبا يوحَنَّا صليبا القُدُسِيّ:** زيَّنَتْ أيقوناتُهُ الصَّفَّ الأوَّلَ من أيقونسطاس كنيسَةِ رُقْادِ السيّدَةِ في مَشْتَى الحلو وله أيقوناتٌ أخرى في نَفْسِ الكنيسَةِ متوضِّعَّةٌ على جدارِ هيكَلِ الكنيسَةِ من الداخِلِ، ويبلُغُ مجموعُ أعمالِهِ (18) أيقونَة.
- **نيقولا ثاوردي من مدينَةِ أورشليم:** زيَّنَتْ أيقوناتُهُ الصَّفَّ الأوَّلَ من أيقونسطاسِ كنيسَةِ رُقْادِ السيّدةِ في مدينَةِ طرطوس وبَلَغَ عددُها خَمس أيقونات.

كما ضَمَّتْ مجموعَةُ أيقوناتِ المنطَقَةِ مايلي:

- ثلاثَ أيقوناتٍ تَنْتَمِي لأُسلوبِ **المدرسَةِ الحلبيَّةِ** لِرَسْمِ الأيقوناتِ من عَمَلِ المُصَوِّر إلياس الحَلَبِيّ المُصَوِّر محفوظَةٌ بكنيسَةِ **دير مار الياس الرِّيح** وهي:
- أيقونَةُ مار الياس الحيّ: وتعودُ للعام (1809)م.
- أيقونَةُ السيَّدِ المسيحِ الضَّابِطِ الكُلِّ وتعودُ للعام (1817)م.
- أيقونَةُ السيَّدةِ العذراءِ والسيّدِ المسيحِ وتعودُ للعام (1817)م.

و هناكَ ثلاثُ أيقوناتٍ تنتمي **لأُسلوبِ المدرسَةِ الرُّوسيَّةِ** لِرَسْمِ الأيقوناتِ موجودَةٌ في:
1: كنيسَةِ السَيِّدة في السَّوْدا: وهي أيقونَةٌ ذاتُ مشاهِدَ مُتَعَدِدَةٍ وتعودُ للعام (1889).
2:كنيسَةِ مار إلياس الحَيّ بِمَشْتَى الحلو: أيقونَةُ صَلْبِ السيّد المسيحِ وتعودُ للعام(1856)م.
3:كنيسة السيدة بمشتى الحلو: أيقونَةُ قيامَةِ السيّد المسيح وتعودُ للقرن (19)م

أمّا باقي الأيقوناتِ المُنْتَشِرَةِ بِكَثْرَةٍ في المنطَقَةِ فتنتمي بأُسلوبِهَا للمدرسَةِ اليونانيَّةِ والمقدسيَّةِ لِرَسْمِ الأيقوناتِ ولَكِنْ مصوِّريها مجهولوّ الهويَّة.

ثانياً: إنَّ واقِعَ وجودِ هذهِ الأيقوناتِ في منطَقَةِ الدِراسَةِ قد تبايَنَ بحسَبِ المدارِسِ التي انتَمَتْ إليها أيقوناتُ المَنْطَقَةِ، فبعدَ أنْ انقَطَعَ فَنُّ الأيقوناتِ المُقَدَسَةِ في سوريةَ فترةَ ثلاثَة قرون من الزمن، عاودَ بعدَهَا الازدهار والانتشار الذي بَعَثَ كثيراً على التَّساؤل عن أسبابِهِ التي لايُمْكِنْ حَصْرَهَا في سَبَبٍ واحِدٍ، فانتشارُ الأيقونَةِ الرُّوسيَّةِ في بلادِنَا يعودُ سببَهُ إلى العلاقَةِ القويَّةِ التي رَبَطَتْ بينَ بطريركيَّةِ أنطاكِيّة للرُّومِ الأرثوذُكس وبين القياصِرَةُ الرُّوسْ الّذينَ طالما أكرمُوا هذهِ الكنيسَةَ واعتبروها الكنيسَةَ الأُمّ لكنيستِهِم الرُّوسيَّةِ، أمَّا عَنْ حقيقَةِ إصرارِ البعضِ على نَسْبِ بَعْضِ الأيقوناتِ التي تناوَلَهَا البَحْثُ في مَنْطَقَةِ الدِّراسَةِ إلى المدرسَةِ **الرُّوسيَّةِ** فيعودُ إلى الزِّياراتِ التي قامَ بها البطريركُ مكاريوس الثَّالِث (بن الزعيم)* وابنُه الشَّماسَ بولس إلى روسيا، إذ قامَ بعدَها برِحْلَتَيْنِ طويلَتَيْنِ إلى بلادِ الرُّوسِ مع ابنِهِ الشَّمَّاسُ بولسُ، إذ ساهَمَ البطريركُ مكاريوسُ وقْتَهَا في حَلِّ الكثيرِ من الملابَسَاتِ والممارَسَاتِ غَيْرِ السَّلِيْمَةِ في الكنيسَةِ الرُّوسيَّةِ، كما حَضَرَ وقائِعَ المَجْمَعِ المُقَدَّس للكنيسَةِ الرُّوسيَّةِ، فأَمَدَّهُ المَلكُ ألكسيوس بالأموالِ لإصلاحِ الكُرْسِيّ الأنطاكِيّ وتسديدِ الدُّيونِ، ثم عادَ إلى دِمَشْقَ وحيداً سنة (1669)م، إذ اغتِيْلَ ابنُه بولس في مدينَةِ تَفْلِيسَ يوم 22/حزيران/1669/م.
ومن الأخبارِ المُدَوَّنَةِ عن رَحَلاتِهِ تلك هو أنَّهُ عَمِلَ على وفاءِ ما تَبَقَّى من ديونِ البطريركيَّةِ، وعادَ مُحَمَّلاً بالهدايا من الذَّخائِرِ والأيقوناتِ لِمَسيحيّ أنطاكية، وشَرَعَ بتزيينِ الكنيسَةِ المريميَّةِ فَجَمَّلَهَا بالنُّقوشِ والثُّرَيَّاتِ والقناديلِ والكراسي ورمَّمَ البطريركِيَّةِ، كما رمَّمَ الكثيرَ من الكنائِسِ في أنحاءِ الأبرشيَّاتِ واهتَمَّ بتزيِّنِهاْ.

إذ كانَ البَطْرِيَرْكُ الزَّعِيمُ عَلَمَاً من رُوَّادِ الحَرَكَةِ الثَّقافيَّةِ والفنيَّةِ بحلبَ في أواسِطِ القَرْنِ السَّابِعِ عَشَر، حيثُ قامَ بالتَّعاوُنِ مع نُخْبَةٍ من المُثَقَّفِينَ في ترجَمَةِ الكُتُبِ العلميَّةِ الأجنبيَّةِ إلى اللُّغَةِ العربيَّةِ، كما عَنى بِنَسْخِهَا وحَفْظِهَا، واشتَهَر بتذَّوقِهِ لِفَنّ رَسْمِ الأيقونات، وتزيّينِ المخطوطاتِ بالمُنَمْنَمَاتِ، فقد كان صَدِيقاً حَمِيماً للخوري يوسُف المُصَوِّر، مؤسِّسِ المدرسَةِ الأيقونوغرافيّة الحلبيّة، بالإضافَةِ إلى فنَّانين آخرين، كما كان لعلاقَتِهِ الطيّبَةِ مع الكنيسَةِ الرُّوسيَّةِ أثَرٌ كبيرٌ بتشجِيْعِ هذا الفَنِّ وخاصَّةً بعد ما رأهُ من أيقوناتٍ في كنائِسِ القَيصَرِ، إذْ قامَتْ بعدَهَا حرَكَةُ تبادُلٍ بينَ الأيقوناتِ الأنطاكيَّةِ وبينَ الأيقونَاتِ الرُّوسيَّةِ.[247]
أمّا عن علاقَةِ تلكَ الزِّيارَةِ بوجودِ الأيقونَاْتِ الرُّوسيَّةِ في كُلٍّ من كنائِسِ مار ميخائيل (البرج) في صافيتا وكنيسَةِ السَيِّدَة في السَّيْسَنيَّة، إذ جاءَ في المُدَوَّناتِ التي سَجَّلَهَا ابنُ البَطْريركَ الشَّماسُ بولسُ بالعاميَّةِ عن زيارَتِهِ لِرعايا البطريركيَّةِ في سنة (1649) مايلي:
" ذَهَبْنَا يومَ الاثنينِ من الجُمْعَةِ الخامِسَةِ من الصَّوْمِ المُقَدَّسِ ورُحْنَا إلى السَّيْسَنِيَّةِ وإلى البُوَيْضَا ومنها رَجِعْنَا إلى صافيتا وقدَّسْنَا في كنيسَةِ مار ميخائيل المُعَظَّمَة في البُرْجِ المشهورِ نهارَ السَبْتِ الخَامْسِ ورَجِعْنَا إلى السَّيْسَنيَّةِ وقَدَسْنَا فيها الأحدَ الخامِسَ وَمَضَيْنَا إلى تنُّورِيْنَ وإلى مرمَرِيْتَا ومنها إلى الحِصْن......".[248]
وبعد عودَتِهِ من زيارَةِ روسِيَة القَيْصَريَّةِ اهتَمَّ بِتَزْيِنِ كنائِسِ الأبرشيَّاتِ كما وَرَدَ سابِقَاً وكانَ منها كنيسَةُ مار ميخائيل(البرج)، إذ قَدَّمَ لها أَرْبَعَ أَيقونَاْتٍ تنتَمي إلى المدرسَةِ الرُّوسيَّةِ لِرَسْمِ الأيقوناتِ وهي:"أيقونَةُ السيِّدِ المسيحِ وأيقونَةِ السَيِّدَةِ العذراء والطِّفْلِ يسوعَ، وأيقونَتَيْنِ للقِدِّيْسَيْنِ

[247] إدلبي، ناوفيطوس: أساقفة الروم الملكيّين بحلب في العصر الحديث، متروبوليت حلب وتوابعها للروم الملكيّين الكاثوليك، سلسلة من النبذات التاريخيّة في "**نشرة أبرشيّة حلب للروم الكاثوليك**"، مطبعة الإحسان، حلب،1983، ص،45-55.

✱ **مكاريوس الثالث:** هو يوحنّا، ابن الخوري بولس، ابن الخوري عبد المسيح البروطس، الشهير بابن الزعيم. وُلد في حلب في أواخر القرن(16)، تزوّج ولديه ولد واحد اسمه بولس، وساس البطريركيّة الأنطاكيّة بكلّ جدارة خمسة وعشرين عامًا، من سنة ١٦٤٧ حتّى سنة ١٦٧٢، ولعب دورًا كبيرًا وهاماً في تاريخ الكرسيّ البطريركيّ الأنطاكيّ، ومات في دمشق مسمومًا بتاريخ ١٢ حزيران سنة ١٦٧.

[248] الباشا، قسطنطين: **نخبة من سفرة البطريرك مكاريوس الحلبي** بقلم ولده الشماس بولس، مطبعة القديس بولس، حريصا، لبنان، 1912، ص62.

ميخائيل ويوحَنَّا مازالتَا إلى اليوم و تُعْتَبَرُ هذهِ الأيقوناتُ من أَثْمَنِ مُقْتَنَيَاتِهَا الكَنَسِيَّةِ، ومن الجديرِ بالذِّكْرِ أنَّ أيقونَتَيّ السيّد والسيِّدَةِ قَدْ نُقِلَتَاْ إلى كنيسةِ السَيِّدَةِ في قريَةِ السَّيْسَنيَّةِ".[249]
وهذا التَّوضِيْحُ السَّابِقُ من أجْلِ إثباتِ إمكانيَّةِ وجودِ أيقونَاْتٍ تَنْتَمِي إلى القَرْنِ (17)م وإلى أُسلوبِ المدرسَةِ الرُّوسيَّةِ في المِنْطَقَةِ، ولَكِنْ بالنِسْبَةِ للأيقوناتِ التي وُثِّقَتْ على أنَّهَا من روسيا فهي للأَسَفْ ليسَتْ كذلِكَ فهي بأُسلوبِهَا وخطُوْطِهَا وألوانِهَا وحَتَّى بزَخْرَفَتِهَا تَنْتَمِي إلى أُسلوبِ مَدْرَسَةِ القُدْسِ لِرَسْمِ الأيقونَاتِ، ونؤكد ذلك أيضاً من خلال القيام بمقارنةٍ لنموذج من هذه الأيقونات مع أيقونة أُخرى في منطقة الدراسة نفسها وتُنسَب لِمدرَسَةِ القُدس وتَتَضمّن الموضوعَ ذاتَه كمايلي:

1: أيقونة الملاك ميخائيل الموجودة في كنيسة مار ميخائيل في برج صافيتا

2: أيقونة الملاك ميخائيل الموجودة في كنيسة القديسين بطرس وبولس في المتن

---

[249] **موسوعة قنشرين للكنائس والأديرة، 2004-2011، www.qenshrin.com.**

إذ نُلاحِظ من خلال عمليَّة المُقارَنَة التشابُه الكبير في أُسلوبِ الرَّسْمِ بين الأيقونَتَيْنْ

- تفاصيلُ المَشْهَدْ كُلُّهَا مُتَشَابِهَة إذْ يَرْتَدِي الملاك الزيّ العسكري ويمسِكُ بإحدى يديهِ السَّيْفَ العَرَبِيّ وفي اليَدِ الأُخرى روح الشَرّ وحتّى في طريقَةِ تصويرِ الرَّجُلُ الذي يرمَزْ إلى الشَّرير نلاحظ أنّه صوّر باللِّباس العَرَبيّ إذ يرتدي العباءَةَ الشَّرقيَّة ويضَعُ العَمَامَةَ على رأْسِهِ
- الملامِحُ متشابِهَةٌ فالوجوهُ سمراء مُمْتَلِئَة وطفوليَّة الملامِحْ، والعيونُ مستديرةٌ و كبيرة.
- التشَّابُهْ التَّام في طريقَةِ تصويرِ أجْنِحَةِ الملاك ميخائيل.
- الألوانُ الزَّاهيَّةُ مع الإشارَةَ إلى أنَّ الأيقونَةُ الثَّانيّة قَدْ خَضَعَتْ لِعَمَليَّةِ تَرْمِيْمٍ قاسيَّةٍ أُعيْدَ من خِلالِهَا الرَّسْمُ من جديد فوقَ الأيقونَةِ الأصليَّةِ مما أفقَدَهَا بعضٌ من تفاصِيْلِهَا الأساسيَّةِ.

ومن هنا نستطَيْعُ أنْ نُثْبِتَ مُجَدَّداً إنتماءَ تلكَ الأيقوناتِ الموجودَةِ في كُلٍّ من كنيسَةِ مار ميخائيل برج صافيتا وكنيسَةِ السَيِّدَةِ في السَّيْسَنيَّة لأُسلوبِ مَدرَسَةِ القُدْس في القَرْنِ (19)م.

أمّا بالنِّسْبَةِ لِواقِعِ وجود **الأيقونَاْتِ اليونانيَّة** في المَنْطَقَةِ فهو ليس غَرْيْبَاً أبداً، إذ أنَّ العلاقاتِ لَمْ تَنْقطع عِبْرَ التَّاريْخِ بينَ الجُزْرِ اليونانيَّةِ والشَّاطِئِ العَرَبِيّ السُّوريّ منذُ العُصُوْرِ القَديْمَةِ، إذْ تَمَتَّعَتِ المرافِئُ على السَّاحِلِ المتوسِطِّيّ السُّوريّ بِرَخَاءٍ استثنائيّ من خلالِ العلاقَاْتِ التِّجاريَّةِ المتبادَلَةِ بين الطَّرَفَيْنِ والشَّوْاْهِدُ عَديدَةٌ على ذلك في المِنْطَقَةِ، ومع مرورِ الزَّمَنِ ظَلَّتِ العلاقاتُ قائِمَةً بينَ البَلَدَيْنِ بِحُكْمِ الجِوَاْرِ بينَهُمَا، حَتَّى مع بدايَةِ الدَّعوَةِ المسيحيَّةِ في المنطَقَةِ، وانتشارِ فَنِّ الأيقوناتِ، فقد طَغَتِ الأيقونَةُ البيزَنْطِيَّةِ اليونانيَّةِ على هذا الفَنّ بسبَبِ الاحتلالِ الثَّقافِيّ اليونانِيّ ولقد ارتَبَطَتْ الكنيسَةُ الأرثوذكسيَّةُ في سوريةَ بالكنيسَةِ الأرثوذكسيَّةِ في اليونان ونشأَت بينَهُمَا علاقاتٌ طيِّبَةٌ، كما نَشَطَتْ حَرَكَةُ تبادُلِ الأيقوناتِ والإهداءاتِ بينَ رجالِ الدِّيْنِ، كما أنَّ هناكَ العديدَ من رسَّامِيّ الأيقوناتِ الّذين أتوا إلى سوريَّةَ وعَمِلوا على تَزْيِنِ كنائسِهاْ، والأَمْرُ ذاتُه بالنِسْبَةِ لأيقونات مدرسَةِ القُدْسِ التَّابِعَةِ لبطريركيَّةِ أنطاكِية، إذْ أنَّ العلاقاتِ بينَ السَّاحِلِ السُّوريّ والأراضِي المُقَدَسَّةِ قديمَةٌ جداً وتَرْقَى إلى القُرونِ المَسيحيَّةِ الأولى وذلك عن طَرِيقِ الحَجِّ إلى المُقَدَّسَاتِ في فلسطين.

أمّا عن انتشارِ الأيقونَاْتِ التي تنتمي إلى **المدرسَةِ المقدسيَّةِ** لِرَسْمِ الأيقونَاْتِ فهو بديهيٌّ، إذ شَهِدَتْ سوريّةُ عَصْراً من الانفتاح بعدَ حَمْلَةِ إبراهيم باشا إليَها في سنة (1831-1840)م وبِفَضْلِ حَنَّا بك البحري الحمصّي كما ذَكَرْنَا سابقاً، إذ دَخَلَتِ البِلادُ في مَرْحَلَةٍ من التَّسامُحِ الدِّينِيّ، إذ سَمَحَ ببناءِ كنائِسَ جديدةٍ للطوائِفِ الحديثَةِ العَهْدِ، والتي عَمِلوا على تَزْيِّنِهَا من الدَّاخِلِ بإشرافِ عَدَدٍ كبيرٍ مِنَ المُصَوِّرِيْنَ المعروفينَ والمجهولينَ والّذين تجاوَزَ عددُهُمْ العشرينَ مُصَوِّرَاً، عاشُوا في سوريَة خِلالَ القرون (17، 18، 19)م، وحَمَلَ مُعْظَمُهُم أسماءً عربيَّةً، حيثُ كانوا من رعايا بطريركيَّةِ إنطاكيَّةِ أو بطريركيَّةِ القُدْسِ الشَّرِيفِ، حيثُ عَمِلوا دون تَفْرِقَةٍ لكنائِسِ الرُّومِ الأرثوذُكسِ والرُّومِ الكاثوليك على السَّواء، وتركوا مآثِرَ دينيَّةٍ فنيَّةٍ هي أيقونَاتٌ قيّمَةٌ جداً لايُحْصَى عَدَدُهَا، ومُعْظَمُ هذهِ الأيقوناتِ خلالَ هذهِ القُرونِ الثَّلاثَةِ أَخَذَتْ هُوِيَّةً محلِّيَةً، حيثُ ظهَرَتْ فيها الكتاباتُ العربيَّةُ إلى جانِبِ اليونانِيَّةِ كَمَا ظَهَرَ هذا التَّأثيْر على ملامِحَ الشَّخْصِيَّاتِ فيها وثِيَابِهِم، هذا إضافَةً إلى حَرَكَةِ تبادُلِ الأيقونَاْتِ بَيْنَ رجالِ الدِّيْنِ بسبَبِ الصِّلاتِ الوثيقَةِ بينَ الكَنِيْستَيْنِ، بالإضافَةِ إلى الدَّوْرِ الذّي لَعِبَهُ حُجَّاجُ الأراضِي المقدَسَةِ، لذلِكَ نَجِدُ أنَّ أغلبَ الأيقوناتِ الموجودَةِ في الكنائِسِ التَّابِعَةِ للبطريركيَّةِ الأنطاكيَّةِ هي من إنتاجِهِمْ.[250]

أمّا **الأيقونَةُ الحلبيَّةُ** فوجودها قليلٌ جدّاً في المنطَقَةِ وحتَّى الموجودَةَ وإن كانَ رَسَّامُهَاْ حَلبيّاً فهي ليسَتْ مُطابِقَة تماماً لأُسلوبِ عائِلَةِ المُصَوِّرِ في رَسْمِ الأيقوناتِ وهذا غريبٌ بعضَ الشيء، فالأيقوناتُ الحلبيَّةُ تُعْتَبَرُ من أروَعِ أعمالِ الفَنِّ السُّوريّ المسيحيّ وهي تَحْتَلُّ مكانَةَ الشَّرَف في تاريخِ الفَنِّ الما بعدِ البيزَنْطِيّ، ومع أنَّ عائِلَةَ المُصَوِّرِ الحَلَبِيَّةِ قد رُسِمَتْ خلالَ قَرْنٍ مِنَ الزَمَنْ وذلِكَ بينَ مُنْتَصَفِ القرن (17)م وحتّى مُنْتَصَفِ القَرْنِ (18)م أَكْثَرَ مِنْ مئةِ أيقونَةٍ توزَّعَتْ على العديدِ من الكنائِسِ في سوريَّة ولبنانَ ولدى العائلاتِ المُحِبَّةِ لاقتنائِهَا، ومع هذا كانَ انتشارُ الأيقوناتِ الحلبيَّةِ في منطَقَةِ طرطوسَ السوريَّةِ شِبْهَ معدومٍ لِلأَسَف.

---

[250] زيات،(الياس): معرض الأيقونة السوريّة الأول في دمشق، دليل وزارة السياحة السوريّة، دمشق1987، (مقدمة النشرة).

ثالثاً: إنَّ المواضِيْعَ والأساليْبَ التي تَنَاوَلَتْهَا الأيقونَاْتُ في المنَطَقَةِ متنوّعَةٌ، إذ تناوَلَتْ أَحْدَاثاً من العَهْدَيْنِ القديمِ والجديدِ، كما تناوَلَت العديدَ من الشَّخْصيَّاتِ المُقَدَّسَةِ كالرُّسُلِ والقدِّيسِيْنَ والفُرسَاْنِ الشُّهداء، وكانَ تناولُها للمواضيعِ نفسها بأساليبَ مُخْتَلِفَةٍ وهذا ما سَنُوَضِّحُهُ في عمليَّةِ المقَارَنَةِ، وإلى جانِبِ هذا التَنَوُّعِ في المواضِيْعِ والأساليْبِ ضَمَّتْ مجموعَةُ الأيقونَاتِ المدروسَةِ أيضاً أنواعَ مُخْتَلِفَةً مِنَ الأيقونَاْتِ فَقَدْ تَعَرَّفْنَا على الأيقونَةِ ذاتِ المَشْهَدِ الواحِدِ والأيقونَةِ ذاتِ المَشْهَدَيْنِ وأيضاً على الأيقونَةِ ذاتَ المشاهِدَ المُتَعَدِّدَةِ، كما مَرَّ مَعنَا الأيقونَةُ ذاتُ الأربَع درفاتٍ هذا بالإضافَةِ إلى استخدامِ المَعْدَنِ كَعُنْصُرٍ زُخْرُفِيّ في بَعْضِ الأيقونَاْتِ.

رابعاً: نلاحِظُ في الأيقوناتِ التي دَرَسْنَاْهَا في المنطَقَةِ صِفَةً غالِبَةً مُشْتَرَكَةً وهي الطَّابِعُ الشَّرقِيُّ بالوجوهِ والملابِسِ مع اختلافِ التِّقْنِيَّةِ في أسلوبِ الرَّسْمِ والمَوَاْدِ المُسْتَخْدَمَةِ، لذلك فإنَّ مواضِيْعَ هذهِ الأيقوناتِ قد عَكَسَتِ التَّقَالِيْدَ الشَّعْبِيَّةِ، العقائِدِيَّةِ والرُّوحانيَّةَ لِسُكَاْنِ هذهِ المَنْطَقَةِ. أمَّا فيما يَتَعَلَّقُ بالمواضِيْعِ التي تناولَتْهَا الأيقوناتُ في المنطَقَةِ فهي كما ذَكَرْنَا سابِقَاً متنوِّعَةٌ حتّى أنَّ هناك أيقوناتٌ تناوَلَتْ الموضوعَ ذاتَهُ لَكِنْ بأسلوبٍ مُخْتَلِفٍ فَعلى سبيلِ المثالِ أيقونَةُ ميلادِ السَيِّدِ المسيحِ، فقد تناوَلَتْ دراسَتُنَا أكثَرَ من أيقونَةٍ تناوَلَتْ مَشْهَدَ ميلادِ السَيِّدِ المسيحِ، وهذهِ الأيقونَاْتُ ذاتُ الموضوعِ الواحِدِ قَدْ اختلَفَتْ في أُسلوبِ تَصْوِيرِهَا لِمَشْهَدِ الميلادِ وسنُقَارِنُ منها الأيقونَاْتِ التَّالِيَةَ:

❶ مَشْهَدُ الميلاد– مدرسَةُ القُدْسِ القرن(19)م
كنيسَةُ مار إلياس بمشتى الحلو

❷ مشهَدُ الميلاد–المدرسَةُ اليونانِيَّةِ القرن(19)م
كنيسَةُ دير مار إلياس الرّيح

❸ مشهَدُ الميلاد– مدرسَةُ القُدْسِ القرن (19)م،
كنيسَةُ رُقْادِ السَيِّدةِ– مَشْتَى الحلو

في الأيقوناتِ الثلاثةِ أعلاه نَجِدُ تصويراً لِمَشْهَدٍ واحدٍ وهو مِيلادُ السَيِّدِ المسيحِ في الأيقونتان **الأولى والثّانية** نُلاحِظُ تشابُهٍ كبيرٍ في عناصرِ المَشْهَدِ وتفاصيلِهِ وشخصيَّاتِهِ مع إنَهما تنتَسِبَانِ إلى مدرستين مختلفتين لِرَسْمِ الأيقونات وهما المدرسَةِ اليونانيَّةِ ومدرسَةِ القُدْسِ إذ يَلْتَقي المَشْهَدان في نِقَاطٍ مُجْتَمِعَةٍ وهي كالتالي:

موقع الحدث: المغارة

شخصياته: السيّدة العذراء والقدّيس يوسُف، الطِّفْل يسوع في المِذوَدْ، إثنين من الرُّعاة، والحِمَار والثَّور، بالإضافَةِ إلى رَمْزِ الحَدَثْ وهو نِجْمَة الميلاد.

خلفيَّةِ المَشْهَد: تُصَوِّر مَشْهَد قيام جنود هيرودوس بِقَتْلِ الأطفال الّذين من عُمْرِ الطِّفل يسوع لِيَتَخَّلَصَ من المَسيحِ المُنْتَظَر، كما أنَّهُ **لاوجودَ للمَجوسِ في كِلْتَا الأيقونَتَيْن.**

أمَّا بالنِسْبَةِ لِلتَفاصيلِ المُتباينَة بينَ الأيقونَتين فهي :

1: نرى في **سماءِ الأيقونَةِ** الأولى المُنتمِيَةِ إلى مدرسَةِ القُدْسِ جموعٌ من الملائِكَةِ في السَّماء تُبارِكْ هذا الحَدَثَ العظيم، أمَّا في الأيقونَةِ الثَّانيَة المُنتميَّةِ إلى مدرسَةِ القُدْسِ فَنَرَى في أعلاها رَمْزٌ لِمثلَثٍ في داخِلِهِ العينُ السَّاهِرَةُ التّي تَرْمِزُ إلى عينُ اللهِ السَّاهِرَة التي لاتنام والموجودَة في كُلِّ الأزمان.

2: **أُسلوب الملابِسِ وألوانِهَا:** إنَّ ألوانَ أيقونَةُ الميلاد المُنْتَمِيَةِ لِمَدْرَسَةِ القُدْسِ قويَّةٌ وزاهيَّةٌ والملابِسُ شرقيَّةٌ مُزَخْرَفَةٌ، أمَّا أيقونَةُ الميلاد اليونانيَّة فألوانُهَا غنيَّةٌ، متنوِّعَةٌ ومتدرِّجَةٌ والورَقَةُ الذهبيَّةُ فيها نيِّرَةٌ، أمَّا الملابِسَ فَمُحْتَشِمَةٌ، بسيطَةٌ وخاليَةٌ من الزَخْرَفَة.

أمّا في أيقونَةِ الميلادِ الثَّالِثَةِ التي بالرُّغْمِ من أنَّ رسامِهَا هو صليبا يوحَنَّا صليبا القُدْسِي المنتمي إلى المدرسَةِ المَقْدِسيَّةِ لِرَسْمِ الأيقوناتِ إلاَّ أنَّها بعيدَةٌ عن أُسلوبِ هذهِ المدرَسَةِ فَقَدْ تأثَّرَتْ هذهِ الأيقونَةِ بِشَكلٍ كبيرٍ في تفاصيلِهَا وأُسلوبِهَا بالتَّقاليدِ الغربيَّةِ، إذْ تُصَوِّر حَدَثَ الميلاد بطريقةٍ غريبَّةٍ بعيدَةٍ عن التَّقليدْ المألوف إذْ أنَنَا عِنْدَمَا نَذْكُر حَدَثَ الميلاد تَقْفُزْ إلى أذهانِنَا صورَةُ المَغَارَةِ بِتَفاصيلِهَا وشخصياتِهَا.

فقد مُثِّلَ حَدَثُ الميلادِ في هذهِ الأيقونَةِ ضِمْنَ غُرفَةٍ عاديَّةٍ وليسَ في المَغَارة، وفي وسَطَ المَشْهَدِ يوجَدُ سريرٌ تتكِئُ عليه السَيِّدَةِ العذراءِ إشارَةً إلى تَعَبِهَا بعدَ الولادَةِ يَقِفُ بجانِبِهَاْ القدّيسُ يوسُف رافِعَاً رأسَهُ إلى الأَعْلَى ويَدَيْهِ في وضعيَّةِ الصَّلاةِ والتأمُّلِ وهناكَ امرأةٌ تَحْمِلُ مَبْخَرَةٌ تَقِفُ أمامَ السَّرِيرِ وأُخرى جالِسَةٌ على كُرسيٍّ صغيرٍ تَحْمِلُ يسوعَ بينَ يَدَيْهَا وتَلُفُّهُ بقماشَةٍ بَيْضَاءَ وهي القابِلَةُ سالومي التي قامَتْ بِغَسْلِ الطِّفْلِ يسوع بعد ولادَتِهِ وذلك لإثباتِ إنسانيَّةِ المسيحِ الكامِلَةِ ومولِدِهِ الطَّبيعِيّ، كما نرى جرَّةَ ماءٍ و وعاءً كبيراً وقماشَةً وهي أدواتُ الغَسْلِ، والجديرُ بالذِكْر أنَّ هذا الغَسْل هو من وَحْيِ الأناجِيْلِ غير الشّرعيَّةِ (انجيل يعقوب المنحول)، فهذا المَشْهَدُ غريبٌ جِدّاً عن المَشْهَدينِ السّابِقَيّن لِحَدَثِ الميلاد فلا وجودَ فيهِ للرُّعاةِ ولا المَجُوْسِ ولا حتَّى الحمارِ والثَّورِ كما أننَّا لانرى أثَراً لِلمغارَةِ ولا لِنَجْمَةِ الميلادِ، فالأسلوبُ غربيٌّ بَحْتٌ وخاصَّةً في طريقَةِ تصويرِ الأشخاصِ والوضعيَّاتِ والملابِسِ، أمَّا بخصوصِ الألوانِ فَقَدْ استَخْدَمَ هذا المُصَوِّر الألوانَ الزَّيتيَّةِ الزَّاهيَةِ في عَمَلِهِ تماماً كما يفعَلُ فنّانو الغَربِ وهو بِذلِكَ خَرَجَ عن التَّقْلِيدِ الكَنَسِيّ الشَّرقيّ في تصوِيْرِ الأيقونات.

وبالعودَةِ إلى تاريخِ مَشْهَدِ الميلاد الذي يُمَثِّلُ الحَدَثَ الأَهَمَّ في تاريخِ المَسيحيَّةِ، فَنَجِدُ أنَّ ظهورَهُ الفِعْلِيَّ يعودُ إلى النِّصفِ الأوَّلِ من القَرْنِ الرَّابعِ في جَوٍّ الانتصارِ الذي خلقَهُ السَّلامُ الدِّينيّ، إذ حَلَّتْ المَشاهِدُ الواقِعِيَّةُ لميلادِ السيِّد المسيح مَحَلَّ المَشاهِدَ التي تعودُ إلى ماقَبلِ القَرْنِ الثّاني والتي تُمَثِّل نبوآتِ العَهْدِ القديمِ عن المسيحِ الذي وَلَدَتْهُ العذراءُ، فَقَد حَدَثَ في التَّاريخ المَسِيْحِيّ نوعٌ من اليَقَظَةِ حَوْلَ الاهتمامِ بموضوعِ الميلاد الذي يُعَبِّر عن تَجَسُّدِ السيِّدِ المسيحِ المولودِ من روحِ اللهِ، وهذا الاهتمام تَشْهَدُ عليه المحاولاتُ العديدَةُ لِتَمْثِيْلِ هذا الحَدَثِ الميلادِيّ أَكْثَرَ فأَكْثَرَ وليسَ بِشَكْلٍ رَمزِيّ وَحَسْبِ، لِذَا أَخَذَ المؤمِنُونَ بعينِ الاعتبارِ بَعْضَ التَّفَاصِيْلِ المَذْكُورَةِ في الكِتَابِ المُقَدَّسِ لِكَي تُوْلَدَ أيقونَةُ الميلادِ انطلاقاً من هذهِ الوقائِعِ المحدودَةِ الملموسَةِ والقابِلَةِ لأنْ تُمثَّلَ، كما أنَّ أقدَمَ نقوشِ النَّواويْسِ التي تُمَثِّلْ الميلاد تعودُ إلى بدايَةِ القرنِ الرَّابعِ، مع الذِّكْرِ أنَّهُ ليسَ هناكَ مشاهِدٌ عديدَةٌ لِحَدَثِ الميلادِ إذا ما قارنَّاهَا بِكُثْرَةِ المواضِيْعِ الأخرى، ولكنَّها مع هذا شديدَةُ التَّنُّوعِ في تفاصِيْلِهَا، فالتَّمثِيل الأبسَطُ لهذا الحَدَثِ موجودٌ على ناووسِ كنيسَةِ القدّيسِ (Ambroise) في (Milan) بإيطاليا وقد صُوِّرَ مايلي:

الطِّفْلُ المُقمَّطُ يَرْقُدُ في المِذْوَدِ وعِنْدَ رأسِهِ ورِجْلَيْهِ الثَّورُ والحِمَار ممدَّدَانِ، وفوقَ الطِّفْلِ نرى النَّجْمَةَ، ومع ذلِكَ فهناكَ تصاويرُ أُخرى لهذا الحَدَثِ وُجِدَتْ في نواويسِ أقدَمِ وصَوَّرَتْ الطِّفْلَ يسوعَ في المِذْوَدِ وحولَهُ ماعدا الثَّورُ والحِمار راعٍ يستَنِدُ على عصاه، وفي مكانٍ آخرَ نرى السيِّدة العذراء جالِسَةً إلى جانِبِ المِذْوَدِ بالإضافَةِ إلى راعٍ أخرٍ و القِّديسِ يوسُف.

كما عُثِرَ أيضاً على بعضُ النَّواويسِ التّي صَوَّرَت المَجوسَ ماثلينَ أمامَ المِذْوَدْ، لَكِنَّ التَّمْثِيلَ الأكْمَلَ للميلادِ موجودٌ على ناووسٍ (Via appia) بإيطاليا والذي يُمَثِّل الطِّفْلَ يسوعَ نائماً في مِذْوَدٍ داخِلَ مَعْلَفٍ وإلى يَمِينِ المِذْوَدْ يوجَدْ القدّيسُ يوسُف كَشَخْصٍ كَهْلٍ يَحْمِلُ في يَدِهِ عَصاً والسيِّدَةِ مريم العذراء جالِسَةً يُغطيّهَا رداءٌ من رأسِهَا إلى أسفَلِ قَدَمَيْهَا، وإلى اليسارِ هناكَ الثَّورُ والحِمَار، بالإضافَةِ إلى المجوس الّذين يرتدون الثيابّ الفارسيَّة ويحمِلون هدايا مُتَنَوِّعَةً تبدو وكأنَّها عصافيْرٌ وفاكِهَةٌ وخُبزٌ بِشَكْلِ إكليلٍ والأوَّلُ بينَهُم يَدِلُّ الآخَرَيْنِ على النَّجْمِ، فلا يَنْقُصْ المَشْهَدْ إلاّ الرُّعاةُ[251]، وانطِلاقاً من القَرْنِ السَّادسِ بَدَأَتْ مشاهِدُ ميلادِ السيّد المَسِيْحِ تُصَوِّرُ بعضَ التَّفاصيلِ الغريبَةِ، كتصويرِ السَيِّدَةِ العذراء مُمَدَّدَةً على سريرٍ، ورُبَّمَا أرادوا بِذَلِكَ أنْ يشَدِّدُوا على مسألَةِ الطَّبيعَةِ الإنسانيَّةِ للسيِّدِ المسيح وولادَتِهِ الطَّبيعيَّةِ مِنْ مريمَ العذراءِ فَطَرِيقَةُ التَّصويرِ هذه تَجْعَلُ أَلَمَ العذراء مَلْمُوساً أكثر، أمَّا القِدّيس يُوسف فَنَدَرَ أن يُصَوَّرَ إلى جانِبِ الطِّفْلِ، ومن هنا نَسْتَنْتِجُ أنَّ عناصِرَ أيقونَةِ الميلادِ في الكنيسَةِ قَدْ تَبَدَّلَتْ عِبْرَ تارِيْخَهَا ودَخَلَتْهَا العناصِرُ الغربيَّةُ الغَرْيْبَةُ بعضَ الشَيء والتي جاءَ مُعْظَمُهَا من الأناجِيْلِ المَنْحولَةِ، وحتّى أنَّ حَدَثَ الميلاد المَذْكور في النَسْخَةَ القانونيَّة النهائيَّةِ في الإنجيلِ المُقَدَّسْ قَدْ تَغَيَّرَ تصويرَهُ مِنْ فنانٍ إلى آخر،فَمَشْهَدُ ميلادِ السيِّدِ المَسيح قد تَنَوَّعَ مِنْذُ نَشْأَتِهِ، فَقَدْ أُضيفَتْ عليه بَعْضُ التَّفاصِيْلِ وحُذِفَ منهُ البَعْضُ الآخرُ، وبِشَكْلٍ أدَقّ نَسْتَطيعُ القَولَ إنَّ التَّصاويرَ **الغربيَّة** مِنْذُ القديم وإلى الآن أدخَلَتْ بَعْضَ العناصِرَ الجديدَةِ على مَشْهَدِ الميلاد إذ كانَتْ تُصَوِّرُ الحَدَثَ في كوخٍ أو في غُرْفَةِ مَنْزِلٍ عاديَّةٍ كما أضافَتْ شخصيَّاتٍ جديدَةٍ على الحَدَثِ، أمَّا في **الشَّرق** فقد فضَّلوا أنْ يصوِّروه في العَراء أو في مَغَارَةٍ مع التَّقَيُّدِ بعناصِرِ الحَدَثِ مُحافِظِيْنَ بِذلِكَ على التَّفاصِيْلَ الرَّئيسيَّةِ في الحَدَثِ كما وَرَدَ في الإنجيلِ مع الأمانَةِ لِلمَضمونِ العقائِدِيّ والذي يتركَّزُ حولَ تَجَسُّدِ السيِّدِ المسيحِ مِنْ روحِ الله.**1**[252]

---

[251] N.A.BRODSKY; *L'iconographie oubliée de l'Arc éphésien de Sainte-Marie Majeure*, pub; Byzantion 1961, Rome-Italy, p ;77-78.

[252] الزيباوي، محمود: **الفن المسيحي الأول**، جريدة النهار (الملحق)، 24 تموز 1999، ص1.

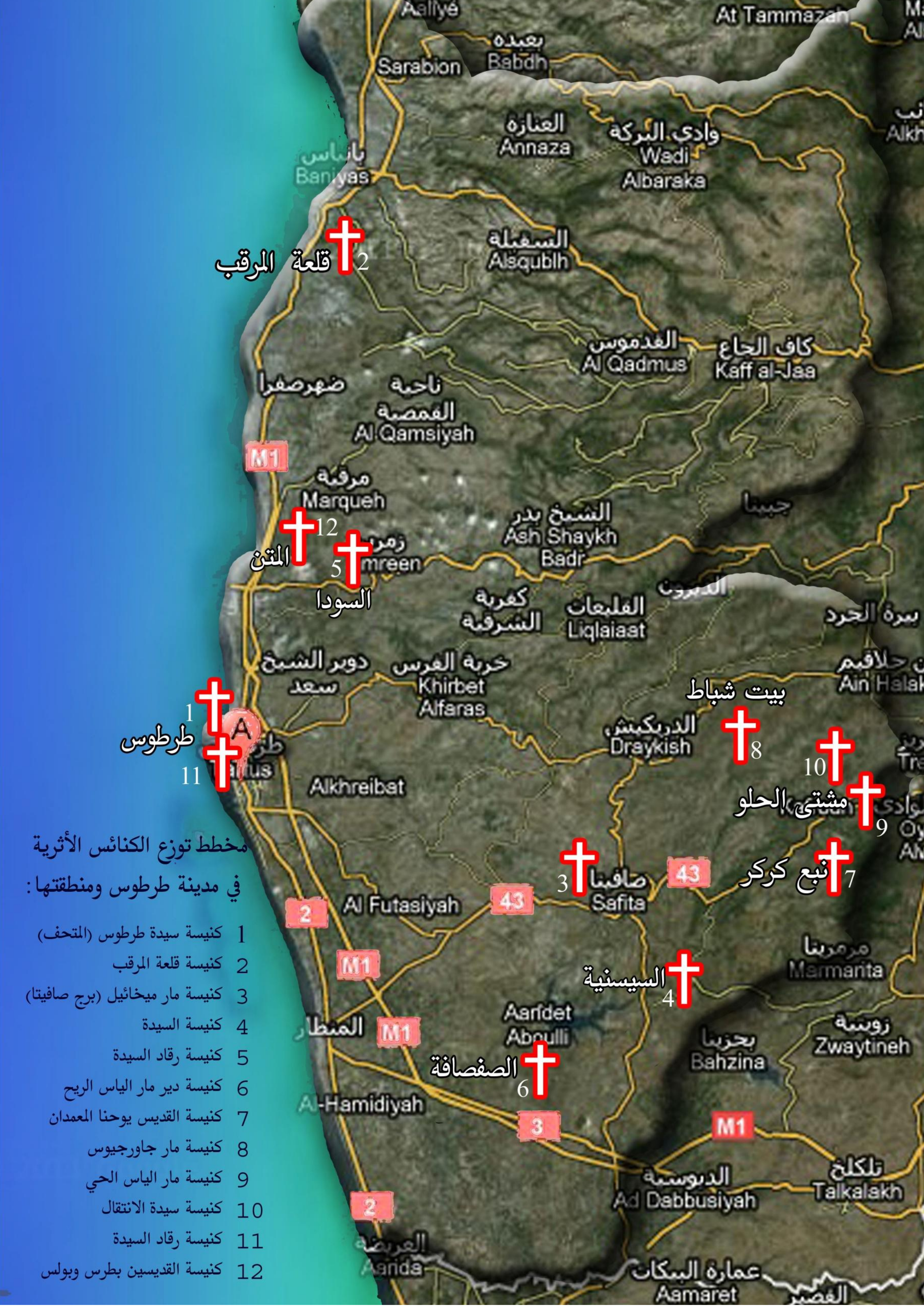
الفصل الخامس

الخاتِمَة

إنَّ الهدَفَ الرئيسيّ من هذهِ الدِّراسَةِ تَمَرْكَزَ حولَ القيامِ بأرشَفَةٍ وتوثيقٍ شامِلٍ للأيقوناتِ الأثريَّةِ المتوزعَةِ على كنائِسِ هذه المَنْطقَةِ وتعيينِ موقِعِها وترتيبِها ضِمْنَ المكانِ الموجودَةِ فيهِ ومن ثُمَّ تحديدِ تاريخِهَا وقياساتِهَا والتَّعريْفِ بموضوعاتِهَا وشَرْحِ معانيهَا ورموزِهَا، ووِفْقَ هذا المَنْهَجِ قامَتْ عمليَّةُ الدِّرَاسَةِ، وبَعْدَ أنْ قُمْنَا بعمليَّةِ مَسْحٍ على كافَةِ كنائِسِ مدينَةِ طرطوس ومنطَقَتِهَا تَمَكَّنَا من أَرشَفَةِ أيقوناتِ المَنْطَقَةِ وِفْقَ الجَدوَلِ التَّالي الذّي يوضِّحْ تَوَزُّع أيقونات مدينَةِ طرطوس ومنطقتِهَا ضِمْنَ الكنائِس كالتالي:

المنطقة	الكنيسة	عدد الأيقونات	تاريخها
صافيتا	مار ميخائيل	(32) أيقونة	القرنين (18-19)
السيسنيّة	السيّدة	أيقونتان	القرن (19)م
السودا	رقاد السيّدة	(6) أيقونات	القرنين (17،19)
عين الريحانة	القديس يوحنا المعمدان	(5) أيقونات	القرن (19)م
الصفصافة	مار الياس الريح	(16) أيقونة	القرن (18)م
مشتى الحلو	مار الياس الحيّ	(16) أيقونة	القرن (19)م
مشتى الحلو	سيّدة الإنتقال	(20) أيقونة	القرن (19)م
بيت شباط	القديس جاورجيوس	(16) أيقونة	القرن (19)م
مدينة طرطوس	رقاد السيدة	(5) أيقونات	القرن (19)م
متن الساحل	القديسين بطرس وبولس	(19) أيقونة	القرن (19)م
		137 أيقونة أثرية	

الشكل (40): جدول يبيّن توزع الأيقونات الأثرية ضمن كنائس مدينة طرطوس ومنطقتها



مخطط توزع الكنائس الأثرية في مدينة طرطوس ومنطقتها:

1 كنيسة سيدة طرطوس (المتحف)
2 كنيسة قلعة المرقب
3 كنيسة مار ميخائيل (برج صافيتا)
4 كنيسة السيدة
5 كنيسة رقاد السيدة
6 كنيسة دير مار الياس الريح
7 كنيسة القديس يوحنا المعمدان
8 كنيسة مار جاورجيوس
9 كنيسة مار الياس الحي
10 كنيسة سيدة الانتقال
11 كنيسة رقاد السيدة
12 كنيسة القديسين بطرس وبولس

أمّا الأمْرُ المثيرُ للإنتباه والذي لاحظنَاهُ خلِالَ القيامِ بالجولاتِ الميدانيَّةِ لِلمواقِعِ فهو المكانَةُ التّي احتلَّتْهَا هذه الأيقونَةُ في قلوبِ المؤمنين حتّى يومِنَا هذا، والشيء الذي دلَّ على استمرارِ هذا الإكرامِ هو الشُّموعُ المُضاءَةْ دائماً في حضرَتِها ورؤيَةِ المؤمنين الساجدين في أمامَها يُصَلّونَ بِخشوعٍ وعِنْدَ السؤال عن سَبَبِ اهتمامِ أبناءِ الكنيسَةِ بهذهِ الأيقونات على الرُّغمِ من انتشارِ التّأثيراتِ الغربيَّةِ التّي تَرْسُمُ الشّخصيّات المقدَّسَة بِشَكْلٍ أَجْمَل وبأُسلوبٍ حَيَوّيٍ، وعن تَعَلُّقِهِمْ بالصَّورَةِ التّقليديَّة للأيقونَةِ الشّرقيَّةِ، بالرُّغْمِ مِنْ أنّنَا اليوم في عَصْرِ التِكْنولوجيا، إذ أصبحَ بالإمكانِ نَسْخَ تِلكَ الأيقوناتِ المُقدَسَّةَ بأعدادٍ كبيرةٍ وحوزتها بسهولَةٍ و وَضْعِهَا في البيوتِ، لَكِنّ الإجابات كُلَّها أجمَعَتْ على أنَّ الأيقونات التقليديّة الشرقيّة التي تشتركُ عناصِرُ الأرض في رَسْمِهَا مكانَةٌ خاصَّةٌ في قلوبِهِمْ كمؤمنينَ شَرقيِّن تربّوا على معنى الأيقونَة ومفهومها العقائديّ، إذ أنَّهُم يَجِدونَ أنَّ الأيقونَةُ الشّرقيَّةُ المرسومَةُ بتفاصيلها وِفْقَ التّقليدِ الكَنَسيّ الشّرقيّ قريبَةٌ جداً مِنْهُم بدءاً من الوجوه السمراء والملابِسَ الشرقيّة وبقيّة التّفاصيل، فالأيقونَةُ برأيْهِم تَحْمِلَهُمْ على التّأمُل، كما أكدّوا على أنَّ إدخالَ اللُّغَةِ العربيَّةِ إلى هذه الأيقونات وإدراج عبارات من الكتاب المقدس قد لَعِبَ دوراً توجيهيّاً هامَّاً في حياةِ أبناءِ الكنيسَةِ على الرُّغْمِ من امتلاكِ الجميعِ للكِتابِ المُقَدَّس، فهي مُنتقاة بِشَكلٍ روحيٍ عميق يترُكُ أثراً غريبَّاً في قلوبِ المُؤمنين، وهذا ليسَ غريباً عن طقوسِ العبادَةِ الحيَّة التي مازالت راسِخَةً لدى مُعْظَمِ الشّرقيِّين، والشيء المُثير للإنتباه والإعجاب في ذات الوَقْت هو استمرارُ هذا الفَنّ المسيحيّ وتكريمَهُ في هذه المَنْطَقَةِ حتّى في ظِلِّ العُهودِ العربيَّةِ والإسلاميَّةِ المُتَعَاقِبَة وإلى اليوم، وهذا يُقَدِمْ لَنَا إشارَةً هامَةً على التَسامُح الدِّينيّ الذي كانَ ومازالَ قائِمَاً بينَ سُكانِ المَنْطَقَةِ الواحِدَةِ، والدَّليلُ الثَّابِتُ على ذَلِكَ كِثْرَةُ الأديْرَةِ والكنائِسِ والأيقوناتِ المُنْتَشِرَةِ في العديد من مناطِقِ هذهِ المُحَافَظَةِ السُّوريَّةِ، ورُبَما سببُ هذا قد قد يعود إلى أنَّ هذا الفَنُّ قد فَرَضَ وجودَهُ ظاهريّاً كَفَنٍّ روحانيّ رمزيّ يَتِسِّمُ بالحِشْمَةِ والبساطَةِ ولا يَدْفَعُ المؤمنينَ إلى عبادَةٍ مُنْحَرِفَةٍ قَدْ تُسِيءُ بِشَكْلٍ أو بآخَر إلى أيٍّ مِنْ المُعتقداتِ الأُخرى.

وقبلَ أنْ نَخْتُمْ هذهِ الدِّراسَة يجب أنّ نُسلِّط الضوء على وضْعِ هذه الأيقوناتِ من الحِمايَةِ، إذ أنَنَّا أثناءَ الزِّياراتِ المَيدانيَّةِ المُتكَرِّرَةِ التّي أجريناها على الكنائسِ في مدينَةِ طرطوس ومناطِقِهَا قُمْنَا بتسجيلِ المُشاهدات والمُلاحظاتِ الأوليَّةِ المُتَعَلِّقَةِ بوَضْعِ هذهِ الأيقوناتِ مِنَ الحمايَةِ، إذ أنَّ عوامِلَ الزَّمَنْ تَرَكَتْ آثارُهَا الواضِحَةِ عليها، هذا بالإضافَةِ إلى الآفاتِ الطبيعيَّةِ وقِلَّة العنايَةِ والتَّكريم المُفْرَط والغيرِ الواعي للأيقونات فكان أنْ شاهدنا الشُّموعَ وقناديلَ الزَيْتِ مُضاءَةً أمامها على الدوام والبَخور يُحرَق ويتصاعَدُ مِنْهُ الدُخان، هذا عدا عن أنّها تُمْسَكْ كَثيراً بالأيدي وتُقبَّل بشفاهٍ غيرَ نظيفَةٍ مِمَّا يؤدي إلى تراكُم طبقاتٍ شحميَّةٍ تُسَبِبُ تلَّوثَ الأيقونَةِ وشُحوبِ ألوانِها، هذا إضافَةً إلى تَعَرُّضِهَا للحشراتِ الخاشِبَة والصُدوعِ والحروقِ، أمّا أكثر الأخطار شيوعاً في المنطقة فهي **الرُّطوبَة**، إذ أنَّ مدينَةُ طرطوس السّاحليَّة تَتَصِفُ بمناخٍ ذو رُطوبَةٍ عاليَةٍ وتزدادُ هذهِ الرُّطوبَةُ في الأماكِنِ القديمَةِ المُغلقَةِ إضافَةً إلى الظُلْمَةِ ونَقْصُ التَّهويَةِ والوسَطُ الحَمضيّ كُلَّها عوامِلٌ مُسَبِبَةٌ للفطورِ التي تتكاثَرُ بِسُرْعَةٍ في الوَسَطِ الرَطِبْ والتّي تُعْتَبَر من ألَدِّ أعداءِ الخَشَبْ، فهي تَنْفُذُ في الشُقوقِ وتُسَبِبُ تَعَفُّنِه، كما تُسَبِبُ اهتراءَ القِماش وتآكُلِهِ وتَلَفُ المادة الغرائيَّة في الأساس مِمَّا يؤدي إلى تَصَدُّعِهَا وتَصَدُّع طَبَقَةِ الألوانِ التّي فوقَهَا وتَحَلُّلِهَا وبالتالي نَفْقُد مارُسِمَ على الأيقونة، هذا بالإضافة إلى ماتُحدِثُهُ من تغييرٍ في الألوانِ إذ تَتَفاعَل معهَا فيصفَّرُ البَعْضُ مِنْهَا أو يَسْوَد أو يخضَرّ وهذهِ الأسبابُ مُجْتَمِعَةٍ تؤديّ بالأيقونَةِ إلى حالَةٍ مترديَّةٍ جداً ولا تَفِيّ بِهَدَفِهَا وشيئاً فشيئاً نَراهَا تتوارى عن الأنظار فَتَضْيعُ مَعَهَا ثَروَةٌ فنيَّةٌ وطنيَّةٌ، وبما أنَّ هذهْ الأيقونات تَحْتَلُّ حيِّزَاً هامَّاً في ذاكِرَةِ وعاطِفَةِ المسيحيين الشرقيين كما أنّها تحتَّلُ مكانَةً هامَّةً في تاريخِ الفَنِّ، هذا الأمرُ يَفْرُضُ عَلَيْنَا واجِبَ احترامِ قيمَةِ هذا الفَنّ والعَمَلِ على أنْ يَحْظَى بِحَقِهِ مِنَ الإهتمامِ، فالأيقونَةُ بتركيبَتِهَا مُجْتَمِعَة تَبد ككائِنٌ حَيّ يَتَنَفَّسُ، إذ تَتَأَثَّرُ بالمؤثِرَاتِ الخارجيَّةِ وتَضْعُفُ مناعَتِهَا مع تَقَدُّمِهَا بالعمُرْ ويغزو جَسَدَهَا الأمراضَ وتُصْبِحْ بحاجَةٍ إلى مُرَمِّمٍ يقومُ بمهامِ الطَّبيب، فَيَفْحَصُ الأيقونَة ويُشَخِصَّ حالَتَها ومن ثُمَّ يُعالِجَهَا.

وأيقوناتُ مدينَةِ طرطوس ومنطَقَتِهَا لاتَقَلُّ أهميَّةً عن أيقوناتِ المناطِقَ الأُخرى من بَلَدِنَا، فهي جِزءٌ من تُراثِنَا الفَنيّ، وهي أيضاً بحاجَةٍ إلى التفاتَةٍ مِن قِبَلِنا، وهذهِ رسالَةٌ مُوَجَهَّةٌ إلى جميعِ الجِهَاتِ المُخْتَصَّةِ بهذا المَوضوع وخاصَّةً القيمِّينَ على كنائِسَ مَنْطَقَةِ الدِّراسَةِ.

إذ أنّه على الرُّغمِ من حَاجَةِ هذهِ الأيقونات بِشَكْلٍ كبيرٍ إلى التَّرميم نَجِدُ وجودَ خوفٍ وحَرْصٍ شديدٍ من أنْ تَخْرُج هذهِ الأيقونات من الكنيسَةِ والخوف الأكَبْر يَتَعَلَّق بالصَّورةِ التّي سَتُصْبِح عليها تِلكَ الأيقونات، وذلك الخَوفْ ربما يعود إلى كِثْرَةِ التَّجارِبَ الغير موَّفَقَة في التَّرْمِيمِ في المِنْطَقَةِ لَكِنْ هذا لايعني عَدَمْ وجود خُبَراء مُخْتَصيّن حَقَّقوا نتائجَ رائِعَة وشبه مثالية في ترميم الأيقونات وهذا ما نُريدُ إيصالَهُ لِرجالِ الدِّيْن القَيِّميْنَ على كنائِسِ محافظَةِ طرطوس أنَّ حِرصَهُم على الأيقونات واجبٌ يُشكرون عليه، لَكِنْ امتناعُهُم عن تَرْميمِ هذهِ الأيقوناتِ يُعْتَبَرُ إجحافٌ بِحَقِّ هذا الإرثِ الكَنَسِيّ وخَطَرٌ يُهَدِّدُ بِزَوالِهِ.

ومِنْ خلالِ نظْرَةٍ مُتواضِعَةٍ لِبَعْضِ أعمالِ ترميمِ الأيقوناتِ التّي تَجري بإشرافِ المديريَّةِ العامَّة للآثارِ والمتاحِفِ، لاحَظْنَا أنَّها تُحَقِّقْ نتائِجَاً باهِرَة وبِتَكْلِفَةٍ زَهيدَةٍ.

لذا يَجِبُ على القَيمِيِّنَ على هذا الإرث الفَنِيّ من كافةِ الجِهات أنْ يَنْظُروا بِعَيْنِ الإعتبار إلى هذا الأمر وأنْ يُحيطوا هذا الفنّ بِكُلِّ عنايَةٍ ليبقى إرثاً يَفْتَخِرُ بِهِ وطَنُنَا بِشَكلٍ عام ويَعْتَزُّ بِهِ أبناءُ هذهِ المحافظَةُ السُّوريَّةُ بِشَكْلٍ خاصّ، إذ أنَّهُ لاشَكَّ بأنَّ المكانَ المُفَضَّلْ للأيقونَاتِ المقدَسَة هو في الكنائِسِ والأديرَة، لَكِّنَها مع شروطِ الحَفْظِ السيِّئَةِ والرُّطوبَةُ العاليَّةَ كالتي صادَفْناها يكونُ مَصيرُ الأيقوناتِ مُهَدَّدٌ لِخَطَرِ الإتلاف، وهذا يَتَطَّلَبْ مِنَّا أنْ نَضَعَ خِطَّةً مدروسَةً لِتَرميْمِ وحمايَةِ تِلكَ الأيقوناتِ ومن ثمَّ القيام بتأمين ظروفٍ بيئيَّةٍ مدروسَةٍ جيداً لِحَفْظِهَا كما يَجِبْ من ناحيَةِ الرُّطوبَةِ والحرارَةِ وكُلِّ التَّأثيراتِ السَّلبيَّةِ بعدَ ترميمِهَا.

وهكذا نَجِدُ مِمَا سَبَقْ أنَّ هناكَ قرونٌ مَضَتْ وأجيالٌ انقَضَتْ والرَّسامونَ في الكنيسَةِ لا يزالون يعيدونَ رَسْمَ هذهِ الأيقوناتِ المُقَدَسَةِ مع وجودِ بَعْضِ الفروقاتِ بينَ عَصْرٍ وآخر.

إذ أنَّ الأيقونَة لَمْ تتضائَل قيمَتَها مع مرورِ الزَمَنْ، بَلْ ظلَّتْ مكانَتُهَا في الكنائِسِ وفي قلوبِ مُحِبيِهَا محفوظَةً منذُ العصور المسيحيّة الأولى وحتّى الآن، والدليل على ذلك هو أنَنَّا لليوم عندما نَدْخُل إلى الكنائِسَ الشَّرقيَّةِ تَسْتَقْبِلُنَا تِلْكَ الأيقوناتِ التّي تَحْتَلُّ موقِعَها الدَّائِمْ على الأيقونسطاس وكأنَّ الكنيسَة قد احتجَزَتْ لَهُمْ الصَفَّ الأماميّ تَعبيراً عن حُضُورِ شخصياتِهَا الدائِمِ فيهَا، فكُلّ ما نرجوه هو أنْ يَتَفَهَّمَ المؤمنونَ قيمَةَ هذا التُراث، وأنْ يُساهِمُوا بِطَرِيقَةٍ فعَّالَةٍ لكي يحافِظوا على هذه الأيقونات و أنْ يَثِقوا بأصحابِ الخِبْرَةِ والعِلْمِ وأنْ لايُسَلِّمُوا تِلْكَ الأيقونات لأيٍّ كان قبلَ التَّأكُدْ من أعمالِهِ السَّابِقَة وخِبرَتِهِ وذلكَ حَرصَاً مِنَّا كي نُحافِظْ عليها

فَنَسْتَطِيعُ بِذَلِكَ أنْ نحَفْظَ إرثَنَا الذي أعطانا إيَّاُه أجدادنا وأنْ نُسَلِمُهُ بأمانةٍ إلى الأجيالِ التَّاليَّةِ.

وفي النَّهايَةِ إنَّ ما تَمَّ دراسَتُهُ عن الإيقونَةِ وتاريخَهَا وفَنَّهَا في هذهِ المَنْطَقَةِ الجُغرافيَّةِ مِنْ سوريّة يبقى غير كامِلٍ وبحاجَةٍ إلى مُتابَعَةٍ وخاصَةً في حال رُمِّمَت جميعُ الأيقوناتِ التّي زالَتْ معالِمَهَا وتَمَكَّنَا من الحُصولِ على نتائِجَ جديدة قد نتمكَّنُ من إضافَتِهَا لاحِقَاً على هذه الدِّراسَةِ المُتواضِعَة، وكُلَّ ما أرجوه من الله تعالى ومن أساتذتي الكِرام أن أكون قد وُفِقْتُ في تقديمِ دراسَةٍ توثيقيَّةٍ دقيقَةٍ وِفْقَ مَنْهَجيَّةٍ علميَّةٍ صَحِيْحَةٍ للأيقوناتِ ضِمْنَ هذه المَنطقَةِ وإنْ افتَقَرَ هذا المَوضوع إلى المَزيدِ مِنَ الدِّقَةِ والشُّموليَّةِ فالسَّبَبُ في ذَلِكَ يَعودُ إلى قِلَّةِ المَصادِرِ والإمكانيَّاتِ الفنيَّةِ والتقنيَّةِ المُتَاحَةِ لِهذِه الأعمال ضِمْنَ المَنْطَقَة، فالكمال للهِ وَحده وهو وليُّ التَّوفيق.

مراجع البحث العربية

1. أثناسيو، متري هاجي: **سورية المسيحية, تاريخ وحضارة وعمران**، المجلد1، سورية الشمالية، ط1، المكتبة البولسية، لبنان1997

2. أثناسيو، متري هاجي- خيّاطة، سمير أنطون: **أيقونات دمشق**، موسوعة الأيقونات السورية، مجلد1، دمشق، سوريا، 2002.

3. اسبر، سابا: **الأيقونة، البنية الداخلية والبعد الروحي**، رسالة إجازة في اللاهوت، جامعة البلمند، معهد القديس يوحنا الدمشقي اللاهوتي، دار الطبالعة القومية بالفجالة، القاهرة، 1992

4. أسعد، عيسى: **تاريخ حمص**، مطبعة السلامة، ج1، حمص،1920.

5. اسطفان، نايف ابراهيم: **لمحة في تاريخ أبرشية عكار الأرثوذكسية**، مكتبة السائح، ط1، 1981.

6. اسطفان، نايف ابراهيم: **تاريخ أبرشية عكار الأرثوذكسيّة**، المطبعة البولسية، جونية، لبنان، 1994.

7. البغدادي، شهاب الدين ياقوت بن عبد الله الحموي: **معجم البلدان**، ج1، دار صاد، بيروت، لبنان، 1397- 1993

8. البهنسي، عفيف: **سوريا التاريخ والحضارة**، المنطقة الساحلية، منشورات وزارة السياحة، المجلد2، دمشق، تموز2001.

9.البهنسي، عفيف: **الآثار السورية، سورية ملتقى الشعوب والحضارات**، مجموعة أبحاث أثريّة تاريخيّة، "الفن المسيحي المبكر في سورية"، ل "كريستين شتروبه"، مؤسسة البريد الدولي للصحافة والنشر، ط: دار فورفرتس للطباعة فينا، النمسا 1982

10.الجميّل،ميخائيل: الفنّ الإيقونوغرافي لدى السريان، مقال من **مجلة المنارة** اللبنانيّة للرهبان المرسلين، العدد الثالث، لبنان، 1989

11.الدمشقي، القديس يوحنا: **الدفاع عن الأيقونات المقدسة**، كوسبا، لبنان 1997

12.الزيّات، الياس: **الكتابة والصورة في المخطوطات والأيقونات السورية**، مقدمّة نشرة حول معرض الأيقونة السوريّة الأول تحت عنوان" معرض الأيقونات الملكية-السوريّة"، في مكتبة الأسد، دمشق 20-1987/10/30.

13.الزيّات، الياس: **تقنية التصوير ومواده**، جامعة دمشق، كلية الفنون الجميلة، المطبعة الحديثة، دمشق 1981.

14. الزيباوي، محمود: **الكنيسة البيزنطيّة**، مادة في الفن الكنسي، جامعة البلمند، غير منشور، لبنان 1988.

15. الزيباوي، محمود: "فنّ الإيقونة الشرقيّة بين الأصالة والتجديد"، **جريدة النهار**، 1999/6/21.
16. الزيباوي، محمود: الآلام في الفنّ المسيحيّ من الرمز إلى الإيقونة، **جريدة النهار**، الملحق2، لبنان، نيسان 1999
17. الزيباوي، محمود: "في مقام الصورة وتجلياتها"، **جريدة النهار**، الملحق2، أيلول 1997.
18.الزيباوي، محمود: "الفن المسيحي الأول"، جريدة النهار، الملحق، 24 تموز 1999.
19. الشيخ، خليل إلياس: **كنيسة السيدة في السودا** "في عيدها الذهبي"، ط1، طرطوس، سوريا،1991
20.الشيخ، محمد مرسى: **تاريخ الأمبراطوريّة البيزنطيّة**، دار المعارف الجامعيّة، الاسكندريّة، مصر 1999.
21. الطرشان، نزار: المدارس الأساسيّة للفسيفساء الأمويّة في بلاد الشام، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، إربد، 1985.
22. المتحدة، المدن: **مشروع التدخلات الكاملة لمدينة طرطوس القديمة**، الاتحاد العالمي للمدن المتحدة، اسبانيا 1997
23. المجمع الفاتيكاني الثاني، معهد القديس بولس للفلسفة واللاهوت حريصا، منشورات المكتبة البولسيّة، ط1، لبنان 1992.
24. المعلوف، توما دييو: **حياة العذراء والدة الإله على الأرض**، هذا الكتاب مترجم عن اللغة الروسية للمؤلّفة صوفيا سنيسوريفا (snessoreva)، لبنان، 1951
25. المقريزي، تقيّ الدين أحمد بن علي: **المواعظ والإعتبار بذكر الخطط والآثار**، (خطط المقريزي)، ج2، مكتبة إحياء علوم الدين، الشيّاح، لبنان، 1959.
26.المصري، أيريس حبيب: **قصّة الكنيسة القبطيّة**، مكتبة كنيسة مار جرجس الإسكندرية، ج5، مصر 1998
27.اليسوعيّ، سامي حلّاق: **العذراء والطفل في الفنّ البيزنطيّ**، موسوعة المعرفة المسيحيّة، مريم العذراء6، دار المشرق، ط1، بيروت، لبنان، 1996.
28. بابادوبولس،خريسوستمس:" **تاريخ كنيسة أنطاكية**، ت:الأسقف استفانس حداد،منشورات النور، لبنان 1984، ص69
29. بروكلمان، كارل: **تاريخ الشعوب الإسلامية**، تر: نبيه فارس ومنير البعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت، 1968
30.بطرس، بطرس: النبي إيليّا الغيور، **النشرة البطريركيّة**، بطريركية أنطاكية وسائر المشرق للروم الأرثوذكس، العدد السادس، دمشق، سوريا، 2002
31. بندلي، كوستي: الأقمار الثلاثة، **مجلة النور**، العدد 1، 1966

32. بندلي، كوستي: تأمل حول يوحنا المعمدان، **مجلة النور**، العدد1، منشورات حركة الشبيبة الأرثوذكسيّة، بيروت، لبنان 1962.

33. بنز، آرنست: الأيقونة الشرقيّة، **مجلة النعمة البطريركيّة**، مقال في العدد(67)، آذار-1967 دمشق، سوريا 1967

34. بولاد، يوسف توفيق: **تاريخ الفنون والصناعات الدمشقيّة**، ت: الياس بولاد، مطابع ألف باء- الأديب، دمشق،2003

35. توفيق، عمر كمال: **تاريخ الأمبراطوريّة البيزنطيّة**، دار المعارف، القاهرة، مصر1967.

36. جبارة، كبريانوس: الأيقونة، **مجلة صوت الرب**، السنة الأولى، العدد الثالث والرابع، القدس، فلسطين، 1983

37. جبّور، اسبيرو: **دمشق ولاهوت الأيقونة**، مطابع ألف باء الأديب، ط1، دمشق 1987.

38. حتّي، فيليب: **لبنان في التاريخ**، ت: أنيس فريحة، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1959.

39. حتّي، فيليب: **تاريخ سورية ولبنان وفلسطين**، ج2، دار الثقافة، بيروت، لبنان،1958.

40. حلاّق، سامي اليسوعي: **صورة المسيح في الفَنّ البيزنطيّ**، موسوعة المعرفة المسيحيّة، قضايا6، دار المشرق، ط1، بيروت 1997.

41. حلاّق، سامي اليسوعي: **رمز السمكة عند المسيحيين**، موسوعة المعرفة المسيحيّة، قضايا4، دار المشرق، ط1، 1994،

42. حلاّق، سامي اليسوعي: **العذراء والطفل في الفنّ البيزنطيّ**، موسوعة المعرفة المسيحيّة، مريم العذراء6، دار المشرق، ط1، بيروت 1996

43. حنّا، إيمان: 2000 أيقونة أثريّة بدير سانت كاترين تُعرض جميعها في صالة واحدة، **جريدة وطني**، 2005/6/19، العدد 2269، مصر 2005

44. خضر، جورج: "مار جرجس"، **مجلّة النور**، العدد3، أيار 1980

45.خضر، جورج: "حول تكريم الأيقونات"، **رعيتي**، نشرة تصدرها مطرانيّة الروم الأرثوذكس جبيل والبترون، الأحد 1987/3/8، السنة السادسة، العدد10، لبنان 1987

46. خضر، جورج: " الروحانية واللاهوت الأرثوذكسي "، محاضرة ألقيت في مؤتمر" الروحانية واللاهوت الأرثوذكسي" ، في قبرص 11-10-1984

47. خوري، إيمَّا غريِّب: **الأيقونة، شَرح و تأمّل**، منشورات النور، ط2، بيروت 2000

48. دير مار يعقوب دده للراهبات، " فن الأيقونات"، **مجلّة النور**، العدد الثالث، لبنان 1986

49. ديورانت، ويل: **قصّة الحضارة**، "الفن المسيحي"، المجلد3،ج3، ف5، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، دار الجيل للنشر والطباعة والتوزيع1990 .

50. رستم، أسد: **الرّوم في سياستهم و حضارتهم ودينهم وثقافتهم وصلاتهم مع العرب**، ج1، منشورات المكتبة البولسية، ط2، لبنان 1988،
51. رستم، أسد: **كنيسة مدينة الله أنطاكيا العظمى**، المكتبة البولسية، ج3، لبنان، 1988، ص51.
52. زابوروف، ميخائيل : **الصليبيون في الشرق**، دار التقدم، موسكو، 1986.
53. ساعاتي، نجيب ميخائيل: "الرموز المسيحيّة الأولى"، **مجلة النعمة**، السنة الرابعة، العدد31، أيلول 1963
54.سرسق، نقولا: **أيقونات ملكية**، معرض نظمه متحف نقولا سرسق، بيروت من 16 أيار-15حزيران،1969، لبنان 1969
55. شابيرو، ماكس: **معجم الأساطير**، ترجمة: حنا، عبود، منشورات علاء الدين، دمشق، 1999 .
56. شامي،عبد القادر: **سفينة الفرسان**، دليلك في زيارة معالم أرواد، دار المطبعة الحديثة بحماة، 1978
57. شتروبه، كريستين: العصر البيزنطي، مقال من كتاب **الآثار السورية**، (مجموعة أبحاث أثرية تاريخية قدمها الدكتور عفيف البهنسي بعنوان **(سورية ملتقى الشعوب والحضارات)**، دار فورفرتس للطباعة، فيينا, النمسا، 1985.
58. صليب، ماهر: **دليل المتحف القبطي**، منشورات وزارة الثقافة، مصر1995
59. ضوّ، بطرس: **تاريخ الموارنة الديني والسياسي والحضاري**،ج3، دار النهار للنشر، بيروت، 1972.
60. عبدالحق، سليم عادل: " **نظرات في الفن السوري قبل الإسلام**"، فن الفسيفساء السوري في العصر المسيحيّ، مجلة الحوليات الأثرية، المجلدان العاشر والحادي عشر، المديرية العامة للآثار والمتاحف في سورية،1961
61. عبد السيّد، ذكريا: "**الأيقونات القبطية عبر العصور**"، مقال في جريدة وطني، 2006/12/31، السنة49، العدد2349، مصر 2006
62. عبيد، محمد حسن: "**الأسرة الباليولوغوسية**"، الموسوعة العربية، المجلد الرابع، العلوم الإنسانيّة، التاريخ والجغرافية والآثار، الهيئة العامة للعلوم والثقافة التابعة للجمهورية العربية السورية، دمشق 1981
63. عجميان، سيلفيا: عن الأيقونة، **مجلة النقطة**، العدد7، خريف1996.
64.غانم، أحمد عبد الحميد: **طرطوس حضارة وجمال**، دراسة حضارية شاملة، مطبعة بانياس، ط1، 1995
65. فانوس، إيزاك: "الفن القبطيّ تأثيراته ومؤثراته بي الأصالة والمعاصرة "، **مجلّة إبداع**، شباط 1994، ص65، مصر 1994

66. فرايبرغر، كلاوس: " **طرطوس والمناطق المجاورة، معبد حصن سليمان**"، منشورات مهد الآثار الألماني بدمشق، 2001

67. فرح، بندلايمون: **فن مسيحي**، قسم الالتهيئة الإكليريكية والتنشئة المسيحيّة، أمالي، الصف الثاني، لبنان 1989-1990

68. فرح، بندلايمون: **محتوى الأيقونوغرافيا الأرثوذكسية**، مادة الفن المسيحي، قسم التهيئة الإكليريكية والتنشئة المسيحية، الصف الثاني، لبنان 1998-1990

69. فولدا، ياروسلاف: الصور الجداريّة الصليبيّة في قلعتي الحصن والمرقب، ت: محمد ماجد الموصلي، **مجلة الحوليات الأثرية**، المجلدان : 36،37، سورية..

70. فيّاض، اسبيريدون:**أيقونات السيدة العذراء العجائبية في الجبل المقدس**، مطرانية الروم الأرثوذكس، اللاذقية، 1999

71. فيّاض، اسبيريدون: **الفنّ البيزنطيّ " الأيقونة**"، منشورات ألف، لبنان 2007.

72. فيّاض، سمير: **الأيقونات، مادة العقائد**، معهد القديس يوحنا الدمشقي، العام الدراسي 1987 .

73. كيوان، خالد: مذكرة أولية حول النقود المكتشفة في حصن سليمان، **مجلة الحوليات الأثرية العربية السورية**، المجلدان 49، 50، دمشق 2007-2007

74. لوروا، جول: إكتشاف صور مسيحيّة في سورية ، ت:بشير زهدي، **مجلة الحوليات الأثريّة السوريّة**، المجلد 25، جزء 1+2، سورية، 1975.

75. محفوض، باسيل: **شرح أيقونة الميلاد**، دراسات كتابيّة من منشورات الكنيسة الأرثوذكسيّة العربيّة الأنطاكيّة، لبنان، 2007

76. منصور،ماري: "في آخر حواراته...إيزاك فانوس والأيقونة القبطيّة"، **جريدة وطني**، 2007/3/4، السنة49، العدد2359، مصر 2007

77. هبيّ، أنطون: **المنثور في حقل التاريخ والفنّ واللاهوت**، ألف باء الأديب، دمشق، 1996.

78. هبيّ، أنطوان: **الصور المقدسة أو الأيقونات**، المطبعة البولسية، جونية، لبنان 1968.

79. هيكل، محمد رئيف: **أرواد، تاريخ وحضارة**، ط1، الجمعية التعاونية للطباعة، دمشق، 1995

80. يعقوب، الياس: **المدن السّاحلية السّورية المسّيحية**، تاريخها ودورها الحضاري وكراسي الأسقفيات فيها، ط1، دمشق 2005.

81. يعقوب ملطي، تادرس: **الكنيسة بيت الله**، دراسات في التقليد الكنسي والايقنة، كنيسة مار جرس القبطية، أسبورتنج الإسكندرية، مصر1979.

References مراجع البحث الأجنبية

1.Agemian,silvia: *Introduction a l'étude des icônes melkites,* in "Icônes Melkites", Musée Sursock, Beyrouth,1969.

2.Anet, James B.Pritchard, *the Ancient Near East*, Princeton,1954.

3.Badwi,Abdo: L*`iconographie de l`anne Liturgique de l`Eglise Syro-Maronite,* Universite Saint-esprit de Kaslik, departement d`art sacre,1, kaslik, Liban,2006.

4.Barber, Malcolm: *Templarios,* la nueva caballerfa, Barcelona, 2001.

5.Braune,Michael; Tartus *und sein Hinterland,* Archäologische Forschungen in der syrischen Küstenregion von der Antike bis ins Mittelalter,Damaskus, Deutsches Archäologisches Institut,2001

6.Breasted, James Henry ; *Ancient Records of Egypt,* I-IV, Londres,1988.

7.Butler, Howard, C: *Early Churches in Syria,* p1, Princeton, 1929.

8.Cahen, Claude; La Syrie *du Nord a l'epoque des Croisades et la Principauté Franche d'Antioche*, Paris, 1940.

9.Chéhab, Maurice H : *Tyr a I'époque des Croisades*, II, Paris,1975.

10.Cintas, Pierre; *Manuel d'Archéologie Punique,* I-II, Paris, 1970.

11.Dailliez,Laurent: *Les Templiers et les règles de l'Ordre du Temple*, Paris,1972.

12.Demonbynes, Gaudefroy: *La Syrie a l'époque des Mamelouqs d'après les auteurs arabes,* Paris, 1923.

13.Deschamps, Paul: *Les châteaux des Croisés en Terre Sainte,* III. La défense du Conté de Tripoli et de la Principauté d'Antioche: étude historique, géographique, toponymique et monumentale, Paris, 1973.

14.Dunand,Maurice-Saliby,Nessib:*Le Temple d'Amrith dans la Pérée d'Aradus*, Paris, 1985.

15.Duyrant. Frederique: *Les ateliers monétaires de Phénicie du Nord a l`époque hellénistique*, Beyrouth, 2002.

16.Enlart, Camille: Les *monuments des Croisés dans le Royaume de Jerusalem*: architecture religieuse et civile", vol. II, Paris, 1928.

17.Eusebio de Cesarea: *Historia Eclesidstica*, I. Texto bilingue, introduction y notas de Argirniro Velasco-Delgado, Madrid, 1997

18. Ferguson,George; *"Signs&Symbols in Christian Art",*NewYork, Oxford University Press 1954.

19.Freyberger,K.S; *Das Heiligtum von Baitokaike (Hössn Soleiman)* Archäologisches Institut Damaskus Tartus und sein Hinterland, Syria, 2001

20.G.Rey: *Architecture militaire*: étude sur les monuments de l'architecture militaire des Croisés en Syrie et dans l'ile de Chypre, Paris,1871.

21.Guillaume de Tyr ; *Le Royaume du Jérusalem* (1099-1184), (Histoire des Croisades), Ed III, de M. Guizot, Bierut, 1992.

22.Hamilton, George Heard: *The Art and Architecture of Russia*, New Haven, Yale University Press,1983.

23.Hanna,Zakieh: *The Castles and Archaeological sites in Tartous*, Damascous, 1994.

24.Immerzeel, Mat: *Syrian icons*, "collection Antoine Touma", Leiden, 1997.

25.Jalabert.Louis: *Inscriptions grecques et latines de la Syrie*, VII, Paris,1970.

26.J. Elayi et M.R. Haykal, Nouvelles découvertes sur les usages funéraires des phéniciens d'Arvad, Paris, 1996.

27.Kalokyris, Constantine: the essence of orthodox iconography, Holy cross school of theology, Brocline, Massachusetts,1971.

28.Kitzinger,Ernst;*The cult of images in the age of iconoclasm*, Harvard Univ,UK,1954, p;83

29.Kraeling, Carl. H; *The synagogue*, part1, The excavation at Dura-Europos, New Haven, Yale University, press 1956.

30.Lane-Pool, Stanley: *Solo din and the fall of the Kingdom of Jerusalem*, Londres, 1985.

31.Lombard,Maurice: *L'Islam dans sa première grandeur* (VIIIe-XIe siècle) ,Paris, 1971.

32.Lossky,Ouspensky; *The meaning of the icon,* st.Vladimir's seminary press, NewYork,1982

33.Major, B.& Galambos,É: *Archaeological and Fresco Research in the Castle Chapel of al-Marqab 2010*: a Preliminary Report on the Results of the First Seasons.eds.P. Edbury&H.Nicholson. Proceedings of the Fifth International Conference on the Military Orders. Cardiff 3rd-6th September 2009.

34.Marina, Luigi; *La fabbrica de castell i crociati in Terra Santa,* Florencia, 1997.

35.M. Didron: *Manuel d`iconographie chrétienne,* Paris, 1845.

36.Murray.Peter and Linda: *Eye of God*, Oxford Dictionary of Christian Art, UK, 1996.

37.N.Kondakov; *L`iconographie de la mere de Dieu*, St-Petersbourg,1911.

38.Nicholson,Helen; *The Knights Templar*, A New History Pub; stroud,Sutton, 2001.

39. N. Nikonanos: Postbyzantine Painting in Macedonia(in Greek),vol.I,Athens 1982

40.Ouspensky,Leonid&Lossky,Vladimir: *the meaning of Icons*,NewYork, 1982.

41.Ouspensky,Leonid; *Theology of the icons,* St.Vladimir`s seminary press, NewYork,1978.

42.Pernoud, Regine: *La mujer en el tiempo de las Cruzadas*, Madrid, 1991.

43.Pritchard, Anet James B: *The Ancient near East*, Princeton, 1954.

44.Redford,Donald;*Egypt, Canaan and Israel in Ancient Times*,Princeton, 1992.

45.Renan, Ernest: *Mission de Phénicie*: Compagne d'Arados, Paris, 1864.

46.Rey-Coquais,Jean-Paul; *Inscriptions grecques et latine de la syrie* VII, Arados et sa régions voisines, Paris, 1970.

47.Rey-Coquais, Jean Paul; *Arados et sa Pérée aux époques grecque,* romaine et byzantine, Paris, 1974.

48.Rey,G: *Architecture militaire: étude sur les monuments de l'architecture militaire des Croisés en Syrie et dans l'ile de Chypre*, Paris,1871.

49.Riley-Smith,J; *The Knights of St. John is Jerusalem and Cyprus*(1050-1310), Macmillan, 1967.

50.Robinson,John.j: *Dungeon,fire and sword*, the Knights Templar in the crusades, Barnes & Noble Publishing, New York, US, 1991.

51.Rudt de Collenberg,W.H: *Familles de l'Orient latin,* XIIe-XIVe siècles, ii,Londres, 1983.

52.Runciman, Steven: *Historia de las Cruzadas*, III, Madrid, 1973.

53.Salamé-Sakris, Hassan: *Contribution a l'Histoire de Tripoli et de sa région a l'epoque des Croisades*: problèmes d'histoire, d'architecture et de céramique, Paris, 1980.

54.Shlumberger, Daniel: Descendants non-Méditerranéens de l`art grec, Syrie magazine, syrie,1960.

55.Siculus, Diodorus: *The Histories, Diodorus of siculus,* V, trans; Old Father, Cambridge, Harvard University, press 1954-1963.

56.Strabo: *The Geography of Strabo,* published in Vol. XVI of the Loeb Classical Library edition, 1932.

57.Van Rompay, Lucas: "*Art in Syria*" A world to explore, in Documentation and conservation of Art in Syria, Leiden, 2000.

58.Weitzmann,Kurt: *The Icon,* Holy Images-Sixth to Fourteenth Century. New York: George Braziller, 1978.

59.Zayat,Elias,Maqdissi,Antoine: *Les Chrétiens d`Orient et leurs Icones*, "Genèse et développement de l`Art chrétien en Syrie du шème Au хшème siècle" par ; Elias Zayat, Responsible de la publication; Mammoun Abdulkarim et Michel Almqdissi, Damas, syrie, 2003

فهرس البحث

■ الإهداء..I،II،III
• مخطط البحث.. 2
• المقدمة 3
• المدخل الجغرافي والتاريخي لمدينة طرطوس ومنطقتها.............. 4
• الفصل الثاني (فنّ الأيقونة)................................ 29
• ولادة فنّ الأيقونة ومراحل تطوره عبر التاريخ 30
• ماهيّة الأيقونة.. 48
• هدف الأيقونة.. 49
• لاهوت الأيقونة.. 50
• أوجه الإختلاف بين التصوير الديني الشرقي والغربي................ 52
• طقوس رسم الأيقونة... 56
• تقنيات رسم الأيقونة والمواد التي تستخدم في صنعها.............. 59
• اللغة التعبيريّة المصوّرة في الأيقونة.......................... 63
• مدارس فنّ الأيقونة... 71
• الأيقونة السوريّة وأهمّ سماتها..............................81
• مدارس الأيقونة الأنطاكيّة ومراكزها.........................92
• الفصل الثالث (دراسة الأيقونات في مدينة طرطوس ومنطقتها)..........100
• المدخل الجغرافي التاريخي لأيقونات مدينة طرطوس ومنطقتها......... 101
• المناطق التي تتوزع على كنائسها القديمة الأيقونات الأثريّة........ 104
• كاتدرائية سيّدة طرطوس (المتحف)........................... 105
• كنيسة قلعة المرقب.. 107
• كنيسة مار ميخائيل البرج (صافيتا)......................... 113

- كنيسة السيّدة (السيسنية).. 144
- كنيسة رقاد السيّدة (السودا) 149
- كنيسة القديس يوحنّا المعمدان (نبع كركر)............................158
- كنيسة دير مار الياس الريح (الصفصافة) 166
- كنيسة مار الياس الحيّ (مشتى الحلو)..188
- كنيسة سيّدة الإنتقال (مشتى الحلو)...208
- كنيسة القديس جاورجيوس (بيت شباط)................................... 229
- كنيسة رقاد السيّدة (مدينة طرطوس) 238
- كنيسة القديسين بطرس وبولس (متن الساحل)........................... 243
- الفصل الرابع (التحليل والمقارنة)...258
- الفصل الخامس (الخاتمة) 270
- مراجع البحث العربية 275
- مراجع البحث الأجنبيّة 280

فهرس الصور و الأشكال

- الشكل1: مخطط المركز التاريخي لمدينة طرطوس......................13
- الأشكال 2،3: الواجهتين الشرقية والغربية لمدينة طرطوس القديمة...........14
- الشكل 4: كاتدرائيّة سيّدة طرطوس (المتحف)..........................28
- الشكل 5: المذبح الأول في كنيسة كاتدرائية طرطوس موضع الأيقونة........28
- الشكل6: كنيسة الفرسان في طرطوس القديمة 28
- الشكل 7: الرموز المسيحيّة الأولى 35
- الشكل 8: أقدم رسم للسيد المسيح في سورية دورا أوروبس......................84
- الشكل 9: مشهد الصعود في انجيل رابولا السرياني 84
- الشكل10: فريسك يمثل مشهد تقدمة السيد إلى الهيكل......................111
- الشكل11: فريسك يمثل مشهد العنصرة في كيسة قلعة المرقب..........111
- الأشكال13،12: فريسك في كنيسة المرقب يمثل مشهد العقاب 112
- الشكل14: برج صافيتا (موقع كنيسة مار ميخائيل) 115
- الشكل15: كنيسة مار ميخائيل البرج من الداخل 115
- الشكل16: مخطط أيقونسطاس كنيسة مار ميخائيل في صافيتا............116
- الشكل17: كنيسة السيّدة في السيسنيّة...................... 145
- الشكل18: مخطط أيقونسطاس كنيسة السيدة في السيسنيّة 146
- الشكل19: صليب أيقونسطاس كنيسة السيدة 140
- الشكل20: كنيسة رقاد السيدة من الداخل في السودا......................150
- الشكل21: مخطط أيقونسطاس كنيسة رقاد السيدة في السودا..........151
- الشكل22: كنيسة رقاد السيدة في السودا...................... 151
- الشكل23: الكنيسة القديمة في السودا مكان توضع الأيقونات الأثرية......... 154
- الشكل24: كنيسة القديس يوحنا المعمدان في نبع كركر.............. 158
- الشكل25: مخطط أيقونسطاس كنيسة القديس يوحنا المعمدان نبع كركر.......159

- الشكل26: كنيسة دير مار الياس الريح..........................168
- الشكل27: كنيسة دير مار الياس الريح من الداخل 168
- الشكل28: مخطط أيقونسطاس كنيسة دير مار الياس الريح 169
- الشكل29: كنيسة مار الياس الحيّ في مشتى الحلو.......................... 188
- الشكل30: مخطط أيقونسطاس كنيسة مار الياس الحيّ في مشتى الحلو........189
- الشكل31: كنيسة سيّدة الإنتقال في مشتى الحلو........................ 208
- الشكل32: مخطط أيقونسطاس كنيسة السيدة في مشتى الحلو.................209
- الشكل33: كنيسة القديس جاورجيوس في بيت شباط 229
- الشكل34: مخطط أيقونسطاس كنيسة القديس جاورجيوس......................230
- الشكل35: كنيسة رقاد السيّدة في مدينة طرطوس...........................239
- الشكل36: مخطط أيقونسطاس كنيسة رقاد السيدة في مدينة طرطوس..........239
- الشكل37: كنيسة رقاد السيدة من الداخل – مدينة طرطوس....................239
- الشكل38: كنيسة القديسين بطرس وبولس في متن الساحل...................... 240
- الشكل39: مخطط أيقونسطاس كنيسة القديسين بطرس وبولس....................245
- الشكل40: جدول توزع الأيقونات الأثرية ضمن كنائس مدينة طرطوس......... 273
- الشكل41: خريطة توضح أماكن تواجد الأيقونات الأثرية في كنائس طرطوس...274

فهرس صور الأيقونات بحسب توزع الكنائس

■ أيقونات كنيسة مار ميخائيل في برج صافيتا

. أيقونة رئيس الملائكة ميخائيل 117
. أيقونة يوحنا المعمدان 118
. أيقونة السيد المسيح الضّابط الكُلّ 119
. أيقونة السّيدة العذراء والطفل يسوع 120
. أيقونة الملاك ميخائيل 121
. أيقونة يوحنا المعمدان 122
. أيقونة الدخول إلى أورشليم 124
. أيقونة عماد السيد المسيح 126
. أيقونة رقاد السيدة 127
. أيقونة البشارة 129
. أيقونة التجلي 132
. أيقونة قيامة السيد المسيح 134
. أيقونة الميلاد 134
. أيقونة صعود السيد المسيح 138
. أيقونة دخول السيد إلى الهيكل 139

أيقونات كنيسة السيّدة في قرية السَّيسنيّة

. أيقونة السيد المسيح الضابط الكل 147
. أيقونة السيدة العذراء والطفل يسوع 148

أيقونات كنيسة رقاد السيّدة العذراء في بلدة السَّودا

. أيقونة تمثل مشاهد مختلفة من الإنجيل 152
. أيقونة السيد المسيح 155
. أيقونة السيّدة العذراء والطفل يسوع 155
. أيقونة ذات أربعة مشاهد 156
. أيقونة العذراء والسيّد المسيح 156
. أيقونة القديسة صوفيا وبناتها الثلاث 157

أيقونات كنيسة القديس يوحنا المعمدان في منطقة نبع كركر

. أيقونة مار ديمتريوس الشهيد 160
. أيقونة القديس النبيّ يوحنَّا المعمدان 161
. أيقونة المسيح الضابط الكُلّ 162
. أيقونة السيدة العذراء والطفل يسوع 163
. أيقونة القديس جاورجيوس 164

أيقونات دير مار الياس الريح في ناحية الصفصافة

. أيقونة مار الياس الحيّ 170
. أيقونة السيد المسيح الضَّبط الكُلّ 171
. أيقونة السيدة العذراء والسيّد المسيح 172
. أيقونة القديس جاورجيوس 173
. أيقونة رقاد السيّدة 174
. أيقونة رئيس الكهنة 175
. أيقونة الميلاد 176
. أيقونة البشارة 177
. أيقونة الشفاعة 178
. أيقونة يوسف الرامي 179
. أيقونة القديس ديمتريوس 180
. أيقونة ميلاد العذراء 181
. أيقونة نيقوديموس و يوسف الرامي 182
. أيقونة القديس كيرلُّس بطريرك الإسكندرية 183
. أيقونة القديستان بربارة وتقلا 184
. أيقونة القديس يوحنّا الدِّمَشقيّ 185

أيقونات كنيسة مار الياس الحيّ في منطقة مشتى الحلو

. أيقونة السيّد المسيح الضَّابط الكُلّ 190
. أيقونة السيدة العذراء و السيد المسيح 191
. أيقونة مار الياس الغيور 192
. أيقونة السيّد المسيح ملك الملوك 193
. أيقونة رُقاد السيّدة 194

. أيقونة نياح السيّد المسيح 195
. أيقونة الميلاد 199
. أيقونة صلب السيّد المسيح 200
. أيقونة رباعية الأقسام تضم مشاهد مختلفة 201
. **الوجه الأمامي للأيقونة**
. الدرفة الجانبية اليسارية من الأيقونة الرباعية (تصور لقديسين)..............202
. الدرفة الجانبية اليمينية من الأيقونة الرباعية (تصور قديسين)................202
. الدرفة الأولى من الوسط جهة اليسار(أيقونة السيد المسيح)...................203
. الدرفة الثانية من الوسط جهة اليمين (أيقونة السيدة العذراء والطفل يسوع)....203
. **الوجه الخلفي للأيقونة** 204
. الدرفة الجانبية اليسارية (أيقونة الأقمار الثلاثة) 204
. الدرفة الجانبية اليمينية (أيقونة الهروب إلى مصر) 205
. الدرفة الأولى من الوسط جهة اليسار (جزء من كتابة فقط) 206
. الدرفة الثانية من الوسط جهة اليمين (جزء بسيط من لون الأرضية الأزرق)..206

أيقونات كنيسة سيّدة الإنتقال في منطقة مشتى الحلو

. أيقونة العذراء ينبوع الحياة 210
. أيقونة دخول السيد المسيح إلى الهيكل..211
. أيقونة البشارة 212
. أيقونة يوحنا المعمدان 213
. أيقونة السيد المسيح 214
. أيقونة السيّدة العذراء والسيّد المسيح 215
. أيقونة رقاد السيدة 216
. أيقونة الميلاد 217
. أيقونة دخول السيدة العذراء للهيكل..218

. أيقونة ذهاب السيّدة إلى مصر 220
. أيقونة رقاد السيّدة العذراء 222
. أيقونة دخول السيدة للهيكل 223
. أيقونة دخول السيّد المسيح إلى الهيكل 225
. أيقونة ميلاد السيّد المسيح 226
. أيقونة قيامة السيّد المسيح 227

أيقونات كنيسة القديس جاورجيوس في منطقة بيت شباط

. أيقونة مار جاورجيوس 231
. أيقونة السيّد المسيح ملك الملوك 232
. أيقونة السيّدة العذراء والطفل يسوع 233

أيقونات كنيسة رقاد السيّدة في منطقة الخراب مركز مدينة طرطوس التاريخي

. أيقونة مار إلياس الحيّ 240
. أيقونة يوحنّا المعمدان 240
. أيقونة المسيح الضابط الكلّ 241
. أيقونة السيّدة العذراء والطفل يسوع 241
. أيقونة القديس جاورجيوس 242

كنيسة القديسين بطرس وبولس في منطقة متن الساحل

. أيقونة رئيس الملائكة ميخائيل 245
. أيقونة السيد المسيح الضابط الكل 246
. أيقونة السيّدة العذراء والطفل يسوع 247
. أيقونة القديسين بطرس وبولس 248
. أيقونة مار ‘لياس الحيّ 349
. أيقونة فيليبُّس الرسول 249
. أيقونة اندراوس الرسول 250
. أيقونة سمعان الرسول 250
. أيقونة لوقا الإنجيليّ 251
. أيقونة متّى الإنجيليّ 251
. أيقونة بولس الرسول 252
. أيقونة يسوع الملك 252
. أيقونة بطرس الرسول 253
. أيقونة مرقس الإنجيلي 253
. أيقونة يوحنّا الإنجيليّ 254
. أيقونة برتلماوس الرّسول 254
. أيقونة يعقوب الرسول 255
. أيقونة توما الرسول 255
. أيقونة القديس جاورجيوس 256

فصل التحليل والمقارنة

. **أيقونة الملاك ميخائيل** (كنيسة مار ميخائيل- برج صافيتا)..................263

. **أيقونة الملاك ميخائيل** (كنيسة القديسين بطرس وبولس–المتن) 263

. **أيقونة الميلاد** (كنيسة مار إلياس–مشتى الحلو)..............................267

. **أيقونة الميلاد** (كنيسة دير مار إلياس الريح–الصفصافة) 267

. **أيقونة الميلاد** (كنيسة رقاد السيّدة– مشتى الحلو)............................267

- **إنَّ صورَ هذه الأيقونات هي تصوير ذاتي وذلك لعدم تَوفر مرجعية سابقة موثّقة لها تُمَكِنِنا من الرجوع اليها واستخدامها في خدمة البحث**